Г. Д. ОЩЕПКОВ

АРХИТЕКТОР
ТОМОН



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

МАСТЕРА РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Г. Д. ОЩЕПКОВ

АРХИТЕКТОР
ТОМОН

МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР
МОСКВА
1950

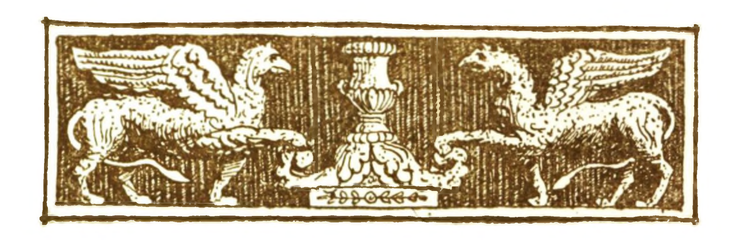
«Надо, не жалея сил, изучать культурное наследство. Надо знать его всерьез и глубоко. Надо использовать все, что дал капитализм и предшествующая история человечества, и из кирпичей, созданных трудом людей на протяжении многих веков, строить новое здание, — удобное для жизни народа, просторное, полное света и солнца».

В. М. Молотов.



Т. ТОМОН

Портрет работы неизвестного художника



ВВЕДЕНИЕ



НАСТОЯЩАЯ работа посвящена исследованию творчества одного из выдающихся мастеров русской архитектуры эпохи классицизма конца XVIII — начала XIX века — Томона. Архитектурная практика Томона связана исключительно с Россией, где созрел и развернулся его талант.

Томон провел в России 14 лет. Здесь он и умер. До приезда в Россию Томон совершенно не занимался практическим строительством. В перечне своих построек он никогда не упоминал ни одного сооружения, которое возведено было бы им за пределами России. Его первые архитектурные проекты, выполненные в Петербурге, показывают, что Томон приехал в Россию хорошим рисовальщиком, но неопытным архитектором. Только впоследствии, под влиянием русской архитектурной среды, в которую он вошел после приезда в Петербург, став членом и профессором Академии Художеств, Томон достиг полного расцвета своих творческих дарований.

Произведения русских архитекторов представляли собой самое высокое достижение мировой архитектуры той эпохи. Русские архитекторы значительно раньше своих западно-европейских современников сумели критически использовать принципы античной классической архитектуры и гармонически слить их с самобытными принципами своей национальной архитектуры. Шедевры русской классики целиком захватили и покорили впечатлительную натуру Томона.

Многолетние занятия в Петербургской Академии Художеств, знакомство с сокровищами русского зодчества помогли ему в совершенстве освоить русскую архитектурную школу и войти в число мастеров русского классицизма.

Огромное воздействие на формирование творчества Томона оказали также архитектура и природа русской северной столицы.

Его первые неудачные проекты, выполненные в России, были обусловлены слабой подготовкой и незнанием национальных особенностей страны. Изучая русские традиции и требования, чутко прислушиваясь к указаниям Художественного Совета Академии, творчески воспринимая замечания лучших мастеров русского зодчества, Томон дал блестящее проектное решение одного из красивейших сооружений Петербурга — биржевого комплекса на стрелке Васильевского острова.

Строительство же этого замечательного произведения русского зодчества было осуществле-

но при непосредственном участии и под руководством гениального русского архитектора Андреяна Захарова. Повседневное участие этого выдающегося русского зодчего в строительстве биржевого сооружения предопределило его чрезвычайно грамотное и высокохудожественное выполнение. Гений русского зодчего наделил это сооружение особой прелестью и очарованием.

Большой интерес представляют томоновские проекты театров для Петербурга и Одессы, а также сооруженные им жилые дома в столице и провинции. В его исполнении даже такое здание, как склады Сального Буяна, имеющее сугубо утилитарное назначение, получило высокохудожественный облик. Особую серию его работ составляют монументы, среди которых наиболее известны Полтавская колонна, сооруженная в честь победы Петра I над шведами, и мавзолей «Супругу-Благодетелю».

Томон был замечательным художником, что доказывают его многочисленные акварели, рисунки и архитектурные наброски, выполненные с поразительной легкостью, энергией и силой. Увлечение Томона рисунком было настолько велико, что в первоначальный период творческой жизни оно превышало его склонность к архитектуре. Результатом этого увлечения живописью и связанными с ней теоретическими высказываниями отдельных мастеров явился его «Трактат о живописи».

Страстный поклонник античного искусства, Томон, следуя примерам гениальных русских архитекторов, никогда не копировал слепо внешние архитектурные формы памятников Рима и Эллады. Творчески перерабатывая принципы античного искусства, впитывая глубокие традиции русской художественной культуры и давая новое развитие классической композиционной логики в своих сооружениях в Петербурге и других городах России, он, под руководством замечательных русских зодчих, создал подлинные шедевры русского классицизма.

К изучению творчества Томона автор этого исследования приступил в 1932 году и за истекшие годы исследовал и произвел обмеры всех его основных сооружений. Наряду с обмерной работой, автор разыскивал и собирал материалы в архивах Ленинграда и Москвы, а также в различных музеях, где выявил большое количество неопубликованных документов, проектов, акварелей и рисунков Томона.

В настоящем труде рассматривается лишь творческая деятельность Томона как автора архитектурных сооружений, возведенных им в Петербурге и других городах России.

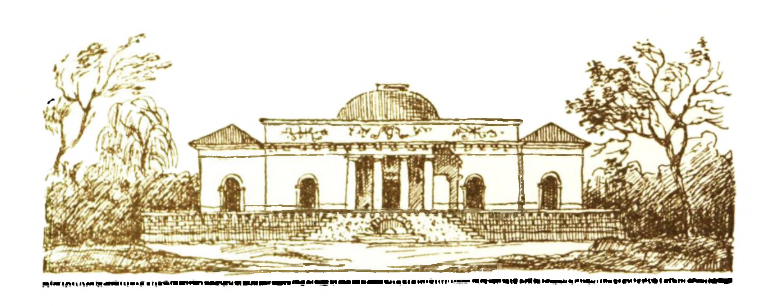
Для полного разбора большого количества собранных рисунков и набросков Томона, безусловно, требуется отдельная книга. Специального освещения требуют и его литературные труды.

В изложении мы придерживались, делая иногда отступления, хронологической последовательности, для удобства сопоставления типов сооружений и наглядности выводов.

Основная цель труда сводится к тому, чтобы дать достаточно ясное представление об архитектурном творчестве Томона, принципы и приемы которого не утратили своей актуальности и до настоящего времени. Особенно близко советской архитектуре его мастерство в создании архитектурных форм, характеризующихся величавостью и монументальностью.

Своими архитектурными сооружениями Томон вписал ценные страницы в историю русского классицизма, поэтому знакомство с его творчеством представляет исключительный интерес и имеет большое познавательное и практическое значение.





РАННИЕ РАБОТЫ



В СЕРЕДИНЕ XVIII и начале XIX веков русская архитектура переживала эпоху расцвета. Русская классика в архитектуре представляла собой самое высокое развитие мирового зодчества той эпохи. Если во всех других странах Европы архитекторы были обречены на «бумажные грезы», то в России мастерски выполненные проектные решения немедленно осуществлялись в натуре. Ни в одной стране Европы не было подобного размаха архитектурных и строительных работ. Попав в Россию, Томон был захвачен огромными масштабами созидательного строительства. Томон увидел, что лишь в России он может осуществить свои творческие мечты и пройти самую прогрессивную в мире архитектурную школу. Его глубоко одаренная натура стала жадно впитывать самобытные принципы русской классики. Поняв и полюбив замечательную по своей оригинальности русскую архитектуру, он почувствовал, что обрел, наконец, в России свою настоящую родину, и поэтому решил посвятить ей все свои творческие силы. После нескольких лет жизни в Петербурге он глубоко сроднился с русской архитектурной средой и стал одним из выдающихся ее представителей.

ЖИЗНЬ И РАБОТА ДО ПРИЕЗДА В РОССИЮ

Тома де Томон родился 1 апреля 1760 года [1].

Опубликованные до настоящего времени сведения о жизни и работе Томона до его приезда в Россию чрезвычайно скудны. Помимо того, они, зачастую, неточны или ошибочны.

Противоречивы и сведения о месте рождения Томона; одни источники называют Париж, другие — Нанси. В настоящее время совершенно точно установлено, что Томон родился не во Франции, а в Швейцарии, в Берне.

О первоначальном образовании Томона сведений не сохранилось. Что же касается специального образования, то одни биографы утверждают, что он был учеником Парижской Академии Архитектуры, успешно окончил ее и затем был отправлен пенсионером в Рим, другие отрицают это. Академик Грабарь, например, указывает, что по наведенным им справкам в архиве Парижской Академии имя Томона в списках учеников не значится. Баумгартен в дополнение к этому сообщает, что он наводил справки в других парижских учебных заведениях, имеющих отношение к архитектурному

образованию, и оказалось, что и там нигде имени Томона не значится [2].

Некоторые сведения о первоначальном периоде жизни Томона содержатся в речи конференц-секретаря Лабазина, произнесенной через семь дней после смерти Томона на торжественном общем собрании Академии Художеств.

«Томон родился в Берне, в 1759 году, очень молодым приехал в Париж с отцом своим, который, находясь во французской военной службе, к сему званию готовил и сына. Но в нем явились способности другого рода, и когда склонности его могли правильно обнаружиться, то открылась в нем сильная страсть к архитектуре. Однакоже, родясь с живым и пламенным воображением, он не мог ограничиться одними симметрическими правилами сего художества, а равно прилежал и к рисованию. Все изящное, превосходное, поражало его чувства, и он пытался изобразить то в рисунке, и по успехам своим в обоих сих художествах, послан был от Парижской Академии в число пенсионеров ее в Рим...» [3].

Сам Томон, касаясь вопроса своего образования, в предисловии к своей книге «Трактат о живописи», писал:

«Во время моих занятий в Риме в Королевской Французской Академии в 1785 году я занимался для собственного самообразования переводом с итальянского языка части того, что Леонардо да Винчи написал наиболее любопытного о искусстве живописи и над составлением собрания выдержек из того, что меня наиболее поразило в чтении работ Пуссена, Пауля Рубенса и других великих мастеров, которые нам оставили наставления в области искусства. Собрание всех этих отрывков, приведенных в порядок, в зависимости от связей и взаимоотношения частей, составили весьма упорядоченное целое и род маленького полного трактата, в котором нет ничего от меня, кроме системы, которую я себе составил из теории искусства по произведениям наиболее крупных мастеров. Я взял на себя заботу отметить поименно источники, которыми я пользовался, и обозначил в отдельности каждого из великих мастеров, которыми должны руководствоваться молодые ученики в своем изучении искусства. Это произведение было тогда же напечатано и выпущено в малом количестве экземпляров. Издание его исчерпано» [4].

Рим в то время, когда там обучался Томон, был музеем — школой для многих художников, архитекторов и скульпторов. Здесь они учились искусствам друг у друга. Наглядными же пособиями служили им подлинные творения античных мастеров, старинные классические храмы, дворцы и виллы. В самом городе, на открытом воздухе стихийно возникали художественные студии, фоном для которых служила панорама из классических сооружений. Так, например, со временем вошла в обычай стоянка натурщиц и натурщиков в живописных национальных костюмах на широкой каменной лестнице, ведущей от Испанской площади к церкви Санта Тринита де Монти. У Томона сохранилось большое количество карандашных набросков, относящихся ко времени его пребывания в Риме, выполненных на этой лестнице.

В Риме Томон с большим увлечением изучал памятники античного искусства. Свое изучение античности он сопровождал большим количеством своеобразных зарисовок в специально заведенных для этой цели альбомах. Все, что поражало или останавливало его внимание, он вносил в свой альбом. Часто при этом изображаемый предмет подвергался его творческой переработке. Сам Томон озаглавил эти альбомы «Воспоминание Италии» [5] (рис. 1).

Для творческой характеристики Томона эти своеобразные рисунки представляют исключительный интерес. Они показывают, что, изучая классическое искусство античного мира, он творчески воспринимал его принципы. Интересны эти рисунки и своеобразной композицией. Изображая изучаемые им памятники античного искусства, Томон вводил в свои рисунки окружающий ландшафт и фигуры людей. Это придавало его работам особую художественную силу и убедительность.

Наряду с изучением и зарисовкой памятников Рима, Томон изучал также и греческую архитектуру.

Его увлекала красота суровых и простых сооружений Пестума. Дорические мотивы очень часто встречаются в его архитектурных произ-



1. Фронтиспис альбома «Воспоминание Италии»

ведениях и рисунках. Особенно ему импонировала монументальность этих сооружений.

Большое впечатление на современников Томона оказала экспедиция ученых, сопутствовавшая походу Наполеона в Египет (1798). Результатами своих научных открытий она всколыхнула весь художественный мир. Увлечение загадочными формами египетских сооружений захватило и Томона, притом настолько глубоко, что оно, наравне с его любовью к классическим формам, не покидало его всю жизнь. Египетские мотивы нашли отражение и в ряде его картин, выполненных в России.

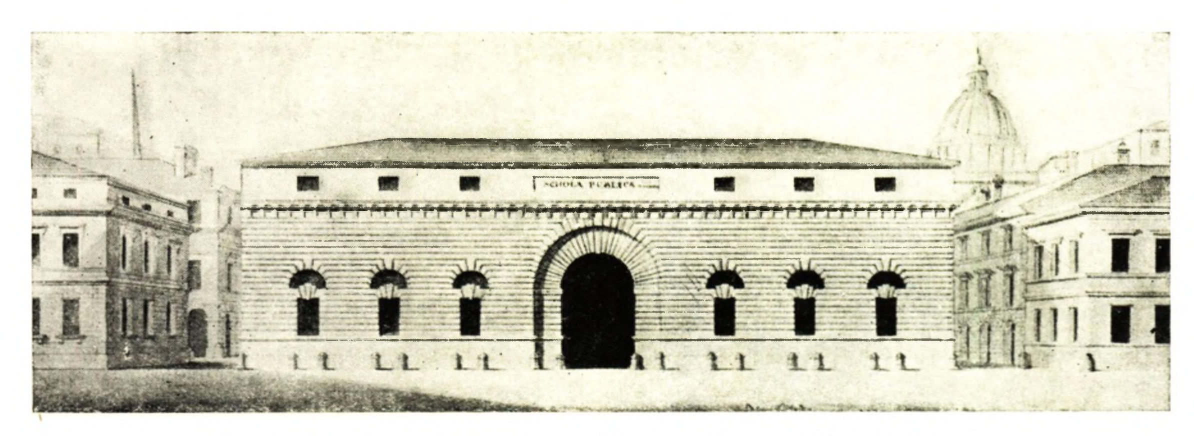
После обучения в Риме Томон вернулся во Францию, откуда вскоре уехал в Венецию, а затем из нее переехал в Вену, где поступил на должность архитектора к меценату Николаю Эстергази, у которого жил и работал известный композитор Гайдн. В Вене Томон выполнил несколько небольших архитектурных проектов, которые не были осуществлены. До нас дошли его проекты, относящиеся к 1795 году: Schola publica (общественная школа), павильон в парке и павильон в английском парке [6].

Детальный разбор архитектурных проектов, выполненных до приезда в Россию, показывает, что у Томона в то время были лишь слабые проблески того огромного таланта, который развернулся впоследствии под влиянием русской архитектурной среды и высокой русской архитектурной культуры.

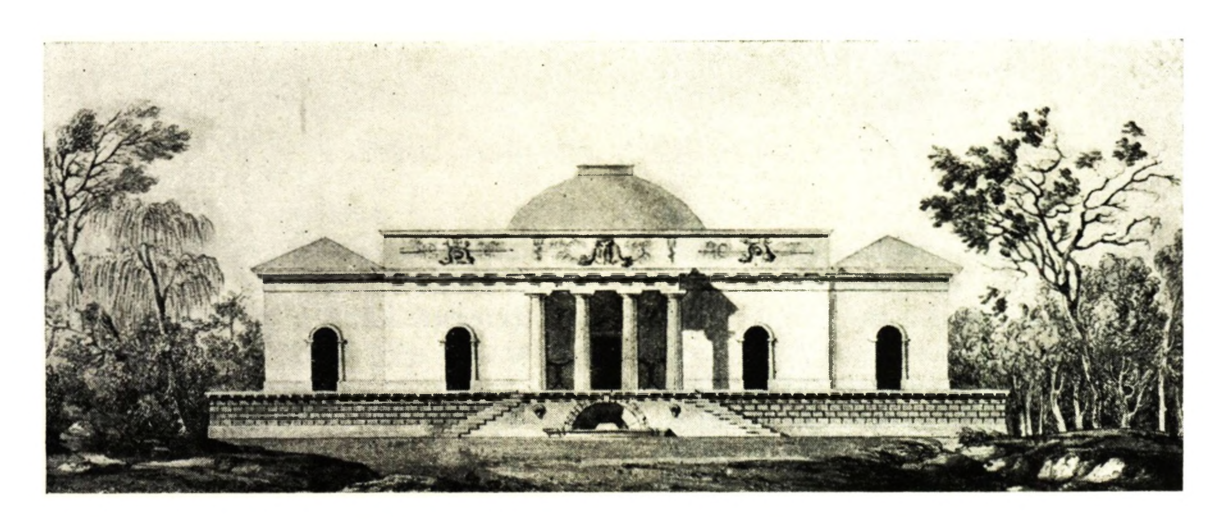
К проекту общественной школы сохранилось два чертежа: фасад здания (рис. 2) и план первого этажа.

Школа представляет собой большое, прямоугольное в плане здание, с обширным внутренним двором, на который выходили окна классных помещений. Наружные, длинные стороны боковых фасадов, выходящие на улицу, были запроектированы совершенно глухими. Впечатление от этих глухих стен еще более усиливала мощная горизонтальная рустовка их поверхности. В середине фасада, выходящего на главную улицу, был запроектирован проезд во внутренний двор в виде большой полуциркульной арки. По обе стороны проезда, подчеркнутого широкой обрамляющей рамкой, втопленной в стену, были расположены по три небольших двойных окна. Нижняя часть этих окон имела форму прямоугольника, а верхняя — форму полуциркульной арки. Посередине окна были введены сильные замковые камни.

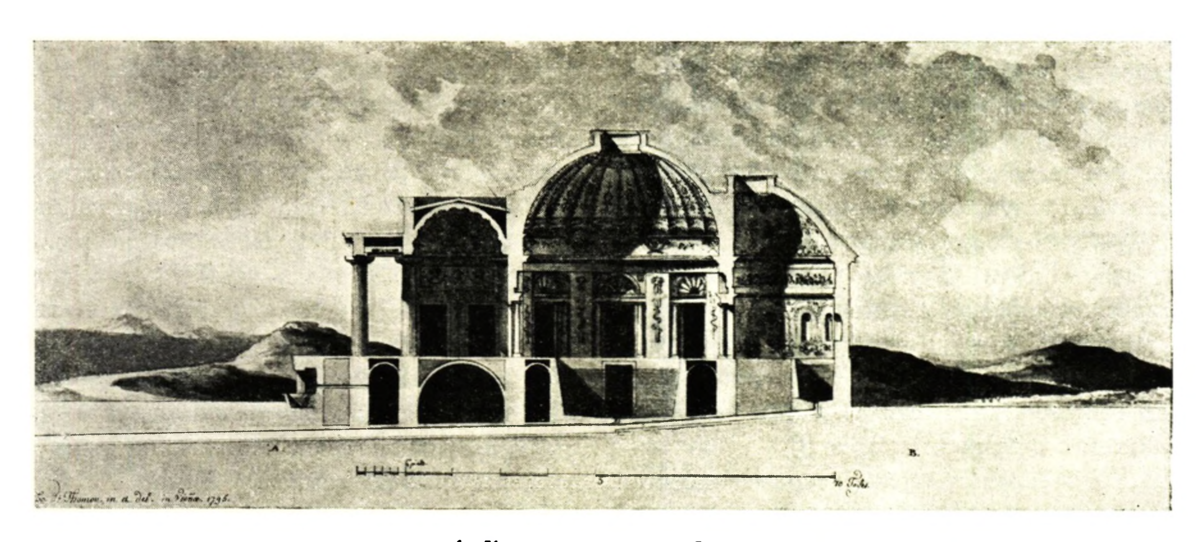
Общее решение здания школы, если принять во внимание глухие стороны очень длин-



2. «Общественная школа». Фасад. Проект выполнен в Вене в 1795 г.



3. Купальное здание. Фасад. Проект выполнен в Вене в 1795 г.



4. Купальное здание. Разрез

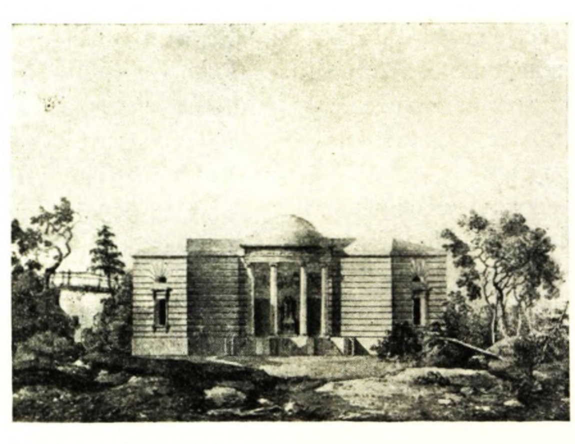
ных боковых фасадов, носит отпечаток суровости и замкнутости. Если закрыть надпись на аттике главного фасада, то вряд ли кто сказал бы, что это здание общественной школы.

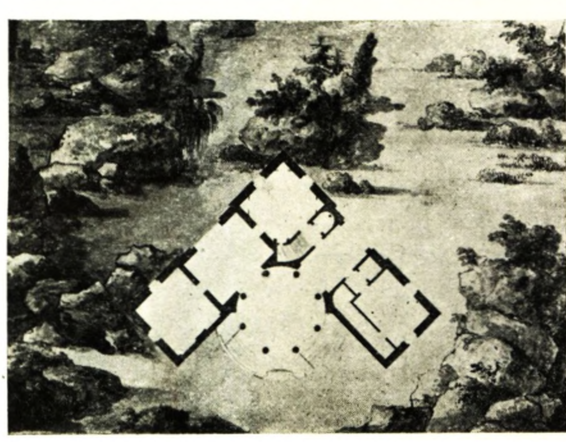
Павильон в парке представляет собой небольшое купальное здание. К этому проекту тоже сохранилось два чертежа: фасад павильона (рис. 3) и его разрез (рис. 4).

Главный фасад павильона решен в виде прямоугольника, центр которого акцентирован четырехколонным портиком дорического ордера. К центральному прямоугольному объему примыкают две пристройки, стоящие на общем цоколе с основным павильоном. Центральная часть решена очень лаконично, но недостаточно органично связана с боковыми пристройками. Разрез этого павильона обнаруживает отсутствие ясно выраженной цельности архитектурного замысла, что особенно бросается в глаза в решении перекрытий внутренних помещений. На чертеже разреза обращает на себя внимание прекрасно выполненный акварелью антураж. Очень хорошо нарисован горный пейзаж, мастерски изображены облака. Это показывает, что в первоначальный период своей творческой деятельности Томон увлекался решением живописных задач, в ущерб разработке архитектурной стороны проекта.

Третий проект изображает «Павильон в Английском парке» (рис. 5).

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с оригиналом, — это яркозеленый фон чертежа, на котором изображен план павильона. И здесь также невольно хочется сказать, что выполнял чертеж скорее живописец, нежели архитектор.





5. Павильон в Английском парке. Фасад и план. Проект 1795 г.

Фасад павильона имеет в центре восьмиколонную ротонду с очень вытянутыми колоннами ионического ордера. Эта ротонда покрыта сверху куполом и композиционно зажата внутри прямого угла, образованного боковыми помещениями. И в этом проекте не чувствуется органической связи круглой ротонды с прямоугольными помещениями, расположенными под углом. Поэтому ротонда кажется несколько случайно поставленной в этом углу.

В том же, 1795 году, Томон выполнил, как он сам пишет, «по идее князя Эстергази, проект серных бань для города Эйзенштадта».

Этот проект по существу является дальнейшим развитием проекта купального павильона в парке.

Центр композиции, как и в предыдущем проекте, составляет прямоугольный объем, перекрытый куполом. Но дорический четырехколонный портик заменяется полукруглой, выступающей вперед дорической колоннадой.

Боковые помещения отдалены от основного объема здания и соединяются с последними переходами, образованными дорическими колоннадами.

Таким образом, из разобранных работ Томона мы видим, насколько несовершенно еще было его архитектурное мастерство в период, предшествующий его приезду в Россию.

Этот период творчества Томона характерен весьма сильным увлечением живописью, которое иногда превышает его склонности к архитектуре. Подтверждением этому может служить изданный им «Трактат о живописи».

Живя в Италии, в окружении живописных классических развалин и сооружений, Томон всецело отдался их изучению и в искусстве изображения последних добился бо́льших успехов, нежели в своих архитектурных проектах.

ПЕРВЫЕ РАБОТЫ В РОССИИ

Мощное развитие Русской империи в XVIII веке, величие и размах напряженной строительной деятельности по возведению новой столицы — города дворцов, или, как его тогда называли, «Северной Пальмиры» — вызывали удивление во всем мире, привлекали к себе пристальное внимание всех прогрессивных слоев общества.

К концу XVIII века Петербург был уже одним из красивейших городов Европы и являл собой непревзойденный пример градостроительного искусства.

Созданный народной мощью и силой, впитавший лучшие традиции и соки страны, он достойно представлял русскую державу, настойчиво утверждавшую свое политическое значение на мировой арене.

Много иностранцев мечтало приехать в Россию и получить здесь работу. В числе этих иностранцев оказался и Томон.

Сохранившиеся архивные документы рассказывают нам любопытные подробности, связанные с приездом Томона в Россию.

По заведенному тогда порядку курляндский гражданский губернатор Дризен в «списке о приехавших из-за границы в Российскую империю людях в течение минувшей недели» докладывал 28 марта 1799 года Павлу: «Из Вены в Москву проехал швейцарский подданный [7] архитектор Томас Томсон с женою с паспортом за рукою князя Безбородко» [8].

Павел заинтересовался приехавшим в Россию архитектором, вследствие чего князь Лопухин послал московскому генерал-губернатору Салтыкову следующий запрос: «...когда, кем и для каких надобностей сей архитектор выписан, бывал ли в Москве прежде сего и долго ли жил» [9].

Получив этот запрос, Салтыков, несмотря на предпринятые им поиски, в Москве Томона не нашел, о чем поставил в известность Лопухина [10].

Этот ответ не удовлетворил Лопухина. О Томоне завязалась целая переписка. Курляндскому гражданскому губернатору было дано предписание: «ежели же означенный Томсон приедет, то его пропустить повелено» [11].

По наведенным в различных учреждениях справкам выяснилось, что Томону паспорт был выдан 17 января 1799 года по разрешению Павла и передан ему через русского посланника в Гамбурге.

О местопребывании Томона Павлу докладывали, что «сей архитектор из Риги проехал прямо в Смоленскую губернию, где живет в деревнях отставного его императорского высочества великого князя Константина Павловича штальмейстера князя Голицына для произведения там разных строений» [12].

Более точный адрес этого имения удалось установить из различных документов. Оно находилось в селе Алексиановке Гжатского уезда. Современный же адрес бывшего имения Алексея Андреевича Голицына — Смоленская область, Гжатский район, Никольский сельсовет, деревня Алексеевка.

Томон прожил в этом имении больше года. За этот срок много он выстроить не мог. Причиной непродолжительности его пребывания в имении послужила смерть князя [13]. Со смертью хозяина прекратились начатые Томоном работы по переустройству имения.

В настоящее время от имения ничего не сохранилось, и не представляется возможным установить, что там было сделано Томоном [14].

Из имения Голицына Томон вместе с женой уехал в Петербург.

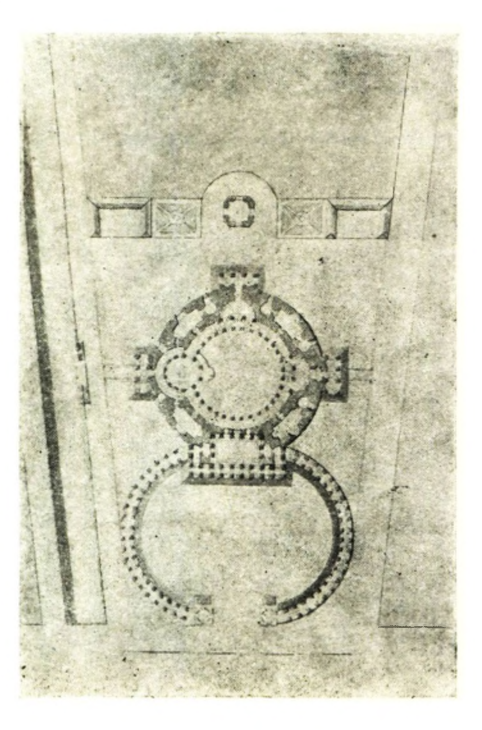
Петербург сразу покорил Томона своей красотой, своеобразием и мощным размахом своих градостроительных работ. Он увидел здесь уверенную и целеустремленную созидательную деятельность гениальных русских зодчих,

предопределивших пышный расцвет русской классики, являющейся прогрессивным этапом в развитии истории мировой архитектуры.

Вскоре после приезда в Петербург Томон приобрел широкую известность своими блестящими рисунками. Недаром его современник, критик Спада, в 1816 году писал о нем: «Этот умелый художник с большим вкусом рисовал с необычайной легкостью самые блестящие местности, самые приятные сюжеты, умея придавать своим творениям прелесть, грацию, тонкость, силу и вдохновение: он был более рисовальщиком, чем архитектором» [15].



6. Казанский собор. Фасад. Конкурсный проект



7. Казанский собор. План. Конкурсный проект

В первый же год своего пребывания в Петербурге Томон за представленные им рисунки получил от Академии Художеств звание академика перспективы [16].

Петербургская Академия Художеств того времени была в апогее своей славы. Возглавляя развитие в России «трех знатнейших художеств», Академия в первое же десятилетие своего существования выпустила первоклассных архитекторов — Баженова, Захарова, Старова, прекрасных скульпторов — Шубина, Гордеева, Козловского, Мартоса, Щедрина, Прокофьева, и замечательных художников — Лосенко, Шебуева, Иванова, Егорова, Варнека, Тропинина, Кипренского, осветивших блеском своего таланта конец XVIII—начало XIX века.

Расцвет русской национальной архитектуры, скульптуры и живописи того периода связан с деятельностью этих замечательных мастеров, воспитанников Академии Художеств. Самобытный национальный характер русского искусства нашел яркое выражение в созданных ими многочисленных шедеврах зодчества, скульптуры и живописи, составляющих ценнейший вклад в сокровищницу мировой культуры.

Все приезжавшие в Петербург иностранные мастера, попадая в среду этих высокообразованных и талантливых мастеров, многому учились у них и под их творческим воздействием осваивали русскую действительность.

Влияние этой среды в чрезвычайно сильной степени испытал на себе и Томон. Он сразу почувствовал недостаточность своей архитектурной подготовки и поэтому решил вначале заняться живописью.

Кроме того, Томон использовал свои незаурядные художественные способности для популяризации своего имени путем посвящения многочисленных рисунков и гравюр различным высокопоставленным лицам. Так, например, из выполненной серии гравюр «Оригинальные виды Италии» [17], которую Томон гравировал и выпустил в Петербурге небольшим альбомом, он посвятил отдельные гравюры представителям знати.

Рисунки Томона в первый же год после его приезда в Петербург стали высоко цениться, а его талант художника получил всеобщее признание. Томон блестяще выполняет живописные акварели большого размера по заказу



8. Проект триумфальных ворот для Москвы. Первый вариант



9. Проект триумфальных ворот для Москвы. Разрез. Второй вариант



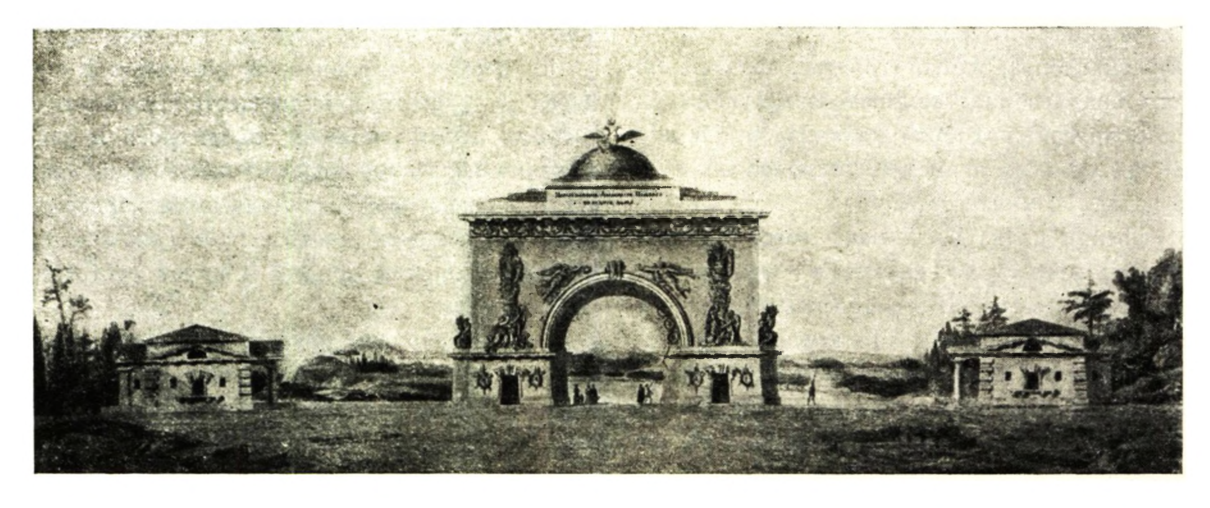
10. Проект триумфальных ворот для Москвы. Третий вариант



11. Проект триумфальных ворот. Первый вариант, 1807 г.



12. Проект триумфальных ворот. Второй вариант, 1807 г.



13. Проект триумфальных ворот. Третий вариант, 1807 г.

Строганова, Голицына, Шереметева, императрицы Елизаветы Алексеевны и других.

Попав в Петербургскую Академию как художник, Томон стремился попробовать свои способности и на архитектурном поприще. Вскоре случай представляет ему возможность осуществить свое намерение.

Павел допустил Томона в очень ограниченное число участников конкурса на проектирование Казанского собора для Петербурга.

Сооружение нового Казанского собора предполагалось на месте старой церкви, которая была заложена в 1733 году. В этой церкви, начиная с 1745 года, совершались бракосочетания лиц царской фамилии, поэтому ей со стороны царствующего дома уделялось особое внимание. С течением времени она пришла в совершенную ветхость, и встал вопрос о постройке на ее месте нового собора.

Участие в этом конкурсе было первой известной нам архитектурной работой Томона в России [18].

Казанский собор запроектирован круглым в плане (рис. 7) с колоссальной толщиной стен, равной 11 метрам и 36 сантиметрам (5 саженям и 1 аршину). В теле этой исполинской стены Томон предполагал устройство ряда помещений. Перед собором он запроектировал наружные подковообразные колоннады. С четырех сторон к круглому телу собора примыкали портики, три из которых имели по четыре колонны, а один, выходящий в замкнутое пространство, образуемое подковообразными колоннадами, десять колонн коринфского ордера.

Внутри собора, вдоль его стен, шла сплошная колоннада в виде замкнутого круга, сходящаяся с другой, подобной колоннадой, но значительно меньшего диаметра, расположенной на месте алтаря и иконостаса.

В решении плана Казанского собора Томон-католик не принял во внимание особенностей православных храмов. В его проекте вместо иконостаса был показан какой-то круглый храмик. Также необычно для решения русских церквей богатое насыщение внутреннего объема собора скульптурой, которую Томон разместил на антаблементе внутренней колоннады. Притом каждой колонне он ответил отдельной фигурой. Подобный интерьер был необычен для русской церкви.

Фасад собора (рис. 6) Томон решил в виде массивного цилиндра, увенчанного огромным куполом, лежащим на барабане, окруженном сплошным кольцом величавой колоннады, несущей, подобно внутренней колоннаде, круглую скульптуру. Особенно необычное решение получило тело собора, которое не имеет ни одного оконного проема. Томон в этом проекте, очевидно, окончательно решил отказаться от «мещанской манеры сверлить стены». Вся внутренность собора освещается только при помощи четырех отверстий, оставленных между колоннами верхней колоннады, и верхнего фонарика, венчающего купол собора. Безусловно, в соборе было бы совершенно темно.

Таким образом, томоновский проект Казанского собора получился слишком громоздким, темным внутри и очень неудобным для православного богослужения. Громкое звание королевского архитектора, выставленное на титульном листе проекта, не помогло. В результате конкурса был принят проект талантливого русского архитектора А. Н. Воронихина.

Второй архитектурной работой, выполненной Томоном в конце того же 1800 года, был проект триумфальных ворот для города Москвы.

Потерпев неудачу со своей первой работой, Томон очень много работал над вторым проектом. Он сам не мог притти к одному какому-нибудь решению, поэтому представил на рассмотрение ряд вариантов,—явный признак его неуверенности. До наших дней дошли три варианта.

В первом варианте триумфальные ворота (рис. 8) решены в виде шестиколонного, с четырьмя рядами колонн, дорического портика с боковыми фланкирующими массивными крыльями, концы которых заканчиваются кордегардиями. Тело боковых крыльев прорезано большими полуциркульными арками и имеет рустованную поверхность.

Второй вариант повторяет в основных чертах решение первого, отличаясь от него лишь другими пропорциями составляющих частей. Так, например, фланкирующие центральный проездной портик боковые крылья значительно удлиняются. Большие полуциркульные арки за-

меняются меньшими проемами, причем верхняя полуциркульная часть отделяется от нижнего прямоугольного проема горизонтальной тягой. На чертеже показан разрез ворот второго варианта (рис. 9).

Третий, утвержденный Павлом, вариант ворот по существу повторяет второй вариант. Здесь лишь изменены некоторые пропорции и достигнуто более монументальное выражение боковых крыльев.

На фасаде ворот этого варианта Павел написал: «Быть по сему» (рис. 10). Но последовавшая вскоре смерть Павла помешала осуществлению этого томоновского замысла [19].

* * *

В дальнейшем Томон вновь возвращается к теме триумфальных ворот, при разработке которых он использовал проекты, выполненные им для Москвы. В собрании Павловского дворца-музея имеются четыре одинаковых подрамника с натянутым на них полотном, на которые наклеены три проекта триумфальных ворот и один рисунок триумфальной арки. Все четыре чертежа сверху покрыты лаком. Два проекта подписаны Томоном, другие два — без подписи. Судя по одинаковому размеру чертежей, одинаковой манере выполнения, можно, безусловно, считать, что и остальные два листа также принадлежат Томону.

На всех четырех листах отсутствуют какие-либо надписи, за исключением имеющейся на аттике: «Царствование Александра Первого в седьмое лето», что дает нам основание установить время их исполнения.

При сопоставлении с предыдущими томоновскими проектами видно, что эти проекты также представляют собой триумфальные ворота для Петербурга или Москвы [20].

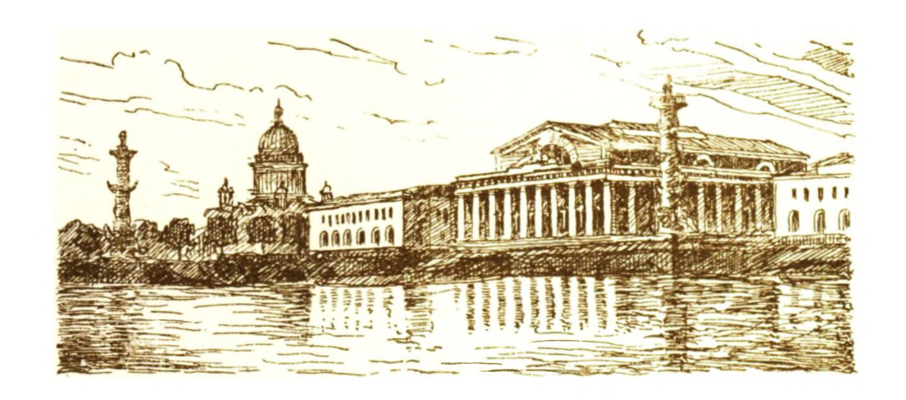
В первом варианте новых триумфальных ворот (рис. 11) Томон почти полностью повторяет композиционную схему третьего варианта, выполненного им для Москвы. Здесь также имеется центральная проездная часть — ворота, которые с двух сторон охватываются глухими крыльями, оканчивающимися кордегардиями. Только центральная проезжая часть в этом проекте имеет вид триумфальной арки, пропорции и основные формы которой близки к ранее выполненной Томоном.

Во втором варианте триумфальных ворот (рис. 12) по существу сохранена та же композиция, что и в предыдущем. Видоизменилась лишь трактовка центральной проезжей арки и пропорции других частей.

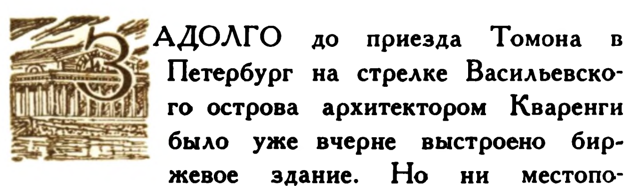
Третий вариант (рис. 13) представляет собой творческую переработку нового второго варианта и старого третьего проекта московских ворот. В этом варианте Томон совершенно отказался от боковых глухих крыльев, соединявших центральную часть с кордегардиями. В результате ворота получили композицию, составленную из трех отдельно стоящих объемов. Центральный объем имеет вид куба, в теле которого прорезаны ворота. Вместо колонн, запроектированных во втором варианте, Томон дал скульптурное изображение, составленное из военных атрибутов. Кордегардии же получили более интересное архитектурное решение.

Вообще во всех проектах триумфальных ворот второго тура чувствуется возросшее архитектурное мастерство Томона. Это мастерство под непосредственным воздействием Петербургской Академии Художеств продолжало совершенствоваться в его дальнейших работах. Особенно показательна в этом отношении история проектирования Санкт-Петербургской Биржи.





БИРЖА



ЗАДОЛГО до приезда Томона в Петербург на стрелке Васильевского острова архитектором Кваренги было уже вчерне выстроено биржевое здание. Но ни местоположение, ни тем более архитектурный образ Биржи не удовлетворяли предъявленным требованиям. Поэтому встал вопрос о перестройке или сносе этого сооружения. Проектирование нового здания Биржи стал осуществлять Томон.

Ученый Совет Академии Художеств в течение четырех лет заставлял шесть раз переделывать проект Биржи, притом по каждому варианту давал Томону исчерпывающую критику его недостатков и высказывал ряд практических указаний, значительно улучшающих проект.

В результате многолетней, упорной работы, проведенной под непосредственным творческим руководством Академии Художеств, Томон создал окончательный проект Биржи, который и получил свое осуществление в натуре.

Строительство этого замечательного сооружения, как это впервые удалось нам установить, Томон производил совместно с гениальным русским архитектором Андреяном Захаровым, что, безусловно, предопределило высокое архитектурно-строительное выполнение Биржи в натуре.

ИСТОРИЯ ПОСТРОЙКИ БИРЖИ

Строительство Биржи началось еще в 1784 году в Петербурге на стрелке Васильевского острова. Кваренги сдвинул здание в правую сторону от оси стрелки (рис. 14). Возможно, он это сделал для того, чтобы фасад Биржи хорошо был виден из окон Зимнего дворца. История архитектуры дает достаточно примеров, когда подобные соображения играли решающую роль при выборе места для того или иного здания. Стоит лишь вспомнить, что, например, несколько позднее Воронихин, чтобы достигнуть эффектного вида на панораму Васильевского острова из кабинета Александра I, пристроил к старым шереметевским палатам свой замечательный портик Горного Института, а Захаров впоследствии, чтобы не закрыть воронихинского портика, должен был несколько уменьшить крыло Адмиралтейства.

Биржа Кваренги по существу не вносила ничего нового в застройку на стрелке Васильевского острова. Она явилась новым хорошим зданием, выстроенным на стрелке наряду с другими, ранее существовавшими замечательными зданиями, как, например, Академии Наук и Двенадцати Коллегий. Но здесь недостаточно было дать

еще одно хорошее здание. Нужно было умело поставить его на стрелке — сделать главным композиционным ядром всего порта.

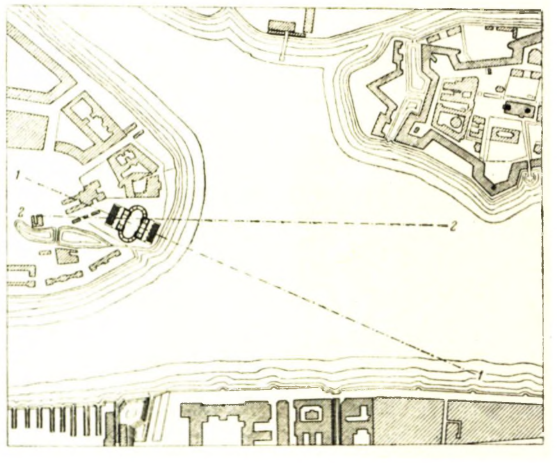
Быстро растущая экономическая и культурная мощь Российской империи требовала чрезвычайно выразительного градостроительного решения всего Петербургского морского порта, к которому сходились многочисленные морские пути, связывающие русскую столицу со всеми крупнейшими странами. Поэтому Биржа должна была явиться выражением растущей славы Русской империи, прочно утвердившейся на морях, и организующим центром широко развернувшейся заморской торговли.

Решение Кваренги не отвечало этому требованию, и поэтому его Биржа была признана неудачной.

В 1787 году Екатерина II приостановила строительство этого здания, подведенного уже под крышу. Строительство Биржи возобновилось лишь спустя четырнадцать лет.

Социально-экономические и политические условия нового времени потребовали совершенно иного образа, объема и местоположения Биржи. На эти запросы ответил Томон своим новым проектом Биржи, выполненным в 1801 году.

Но архитектурный образ первого варианта далеко еще не отвечал предъявленным к этому сооружению требованиям. Для выявления огромной градостроительной и социальной значимости всего порта необходимо было, чтобы это сооружение получило более богатое и величественное выражение. Поэтому первый проект Томона не был утвержден, и он, начиная с 1801 года, выполнил еще ряд вариантов. Старый зодчий Кваренги, несмотря на благоволение к нему Александра I, от проектирования и строительства биржевого здания был отстранен, так как он не смог ответить своим сооружением новым запросам времени: его здание даже и своим объемом не соответствовало новым требованиям. В связи с быстрым ростом торговли требовалось биржевое здание значительно большего объема (выстроенная впоследствии Биржа была почти в три раза больше незавершенной).



14. План стрелки Васильевского острова с Биржей. Кваренги

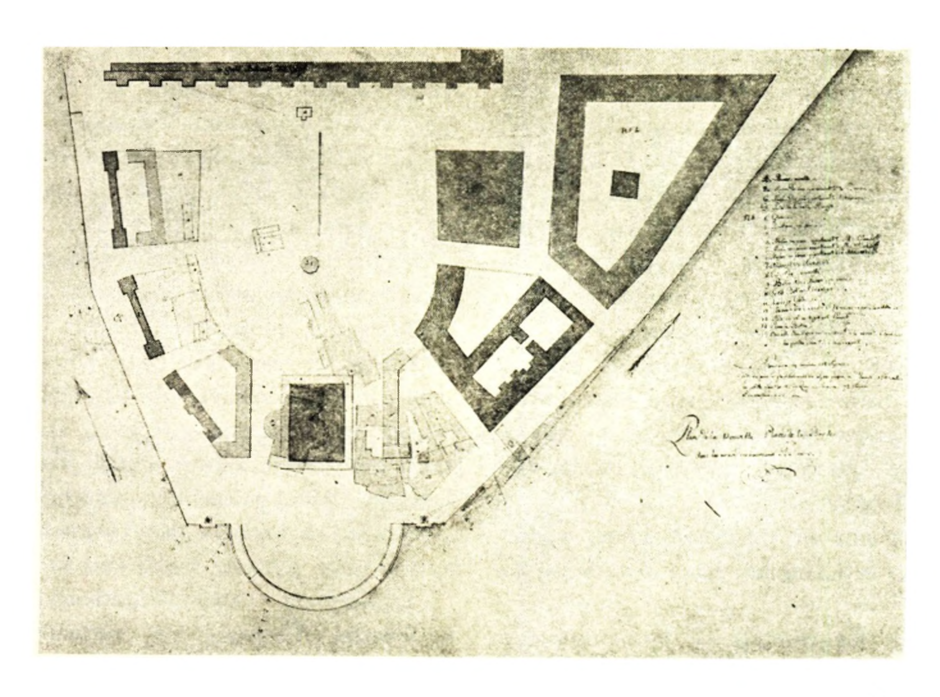
После появления нового проекта Томона недостроенная Биржа в том же, 1801 году была назначена в продажу с торгов. Но желающих купить ее не оказалось [21]. Тогда Томону предложили использовать при проектировании новой Биржи фундаменты и стены, если не всей, то хотя бы части выстроенной Биржи. Попытки Томона использовать возведенное здание не дали положительных результатов, и недостроенную Биржу решено было снести.

Принципы композиционного построения, принятые Томоном в решении планировки стрелки Васильевского острова, коренным образом отличались от принципов Кваренги.

Томон с самого начала своей работы трактовал Биржу как целый комплекс, служащий завершением всей стрелки и одновременно с этим являющийся органической частью всего города.

Планировку местности около Биржи Томон начал от здания Двенадцати Коллегий. Он сохранил кунсткамеру, здание Академии Наук с одной стороны и каменный Гостиный двор, пакгаузы и место, отведенное купцу Кусову для постройки частного гостиного двора, с другой стороны, наметив к сломке обывательские дворы, дом гимназии, незаконченную Биржу Кваренги и деревянные академические строения на площади.

В решении расположения Биржи Томон отказался от принципа Кваренги, который ставил ее около берега Невы, наискось срезавшего острие стрелки. Томон смело выдвинул на 123,5 *м* (58 саженей) вперед окончание стрелки от естественного



15. Генеральный план биржевой стрелки, с указанием существующей на ней застройки, Биржи Кваренги и Биржи Томона

ее берега и запроектировал насыпную, основанную на сваях, полукруглую площадь впереди Биржи, с ростральными колоннами и гранитным спуском к Неве (рис. 15).

Таковы принципы, которые Томон положил в основу архитектурного решения генерального плана Биржи.

Идейный образ Биржи возник у Томона не сразу. Это видно из того, что он выполнил несколько вариантов.

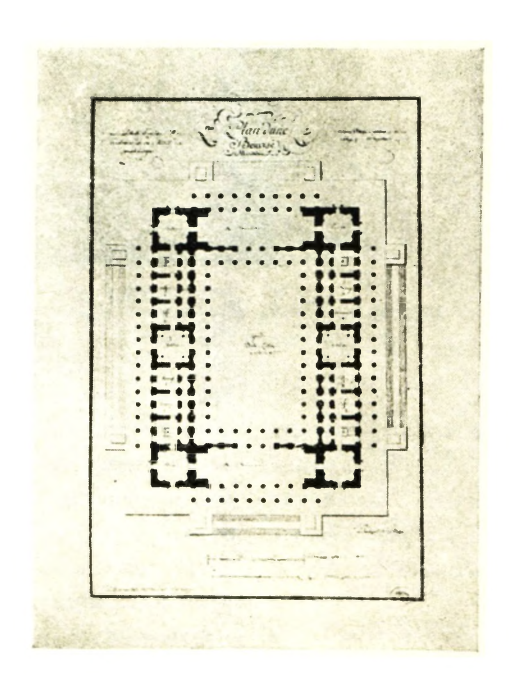
Томон в молодости учился во французской архитектурной школе, поэтому вполне естественно, что на его первых работах в России сказались школьные реминисценции. Во французской академии на проводимых конкурсах часто давалась воспитанникам тема: «Биржа для морского города». В 1782 году два подобных проекта Биржи — Бернара и Тардье, были удостоены золотой медали и впоследствии были опубликованы во французском издании «Grands prix d' Architecture».

Все последующие проекты на эту тему, по существу, повторяли эти премированные решения. Не исключена возможность, что при прохождении обучения Томону также приходилось сталкиваться с этой темой. Поэтому нет ничего удивительного, что первый вариант Биржи Томона в какой-то степени еще напоминает различные проекты его школьных товарищей, но в то же время и значительно отличается от них своеобразием решения и богатством архитектурных форм. Это различие исходит из национальных требований русского государства, в столице которого данное сооружение предполагалось выстроить. Так, например, вместо непосредственного схода к воде в виде прямой лестницы он запроектировал оригинальную полукруглую площадь с двумя красивыми боковыми пандусами. Все основание стрелки он одел в гранит и украсил его полуциркульными проемами, обрамленными крупными замковыми камнями. Кроме того, к боковым сторонам основного параллелепипеда здания Томон запроектировал колоннаду. В выступающем над аттиком основном объеме Биржи в торцовых его частях Томон прорезал огромные полуциркульные окна, связав внутреннее пространство основного зала с наружным природным окружением.

Руководствуясь указаниями Ученого Совета Петербургской Академии Художеств, после



16. Фасад Биржи. Первый вариант 1801 г.



17. План Биржи. Первый вариант 1801 г.

продолжительных исканий Томон выработал композицию Биржи, бесконечно превышавшую по своим художественным достоинствам когда-то виденные им проекты. Стоит только сопоставить проекты Бернара и Тардье с последним, принятым вариантом Биржи Томона, как невольно бросится в глаза ученическая робость и незрелость первых, тогда как монументальная композиция Томона полна огромной напряженной силы и величия, навеянных задачами отразить в идейном образе Биржи экономическую и внешнеполитическую мощь русского государства. Вполне естественно, что общественная и культурная среда того времени породила у Томона совершенно новое по своему существу выражение архитектурного образа Биржи.

Проекты Биржи Бернара и Тардье были выполнены вне зависимости от места, времени и среды, в которых они могли бы быть осуществлены. Томоновский же проект ответил реальным русским общественным условиям, требовавшим чрезвычайно выразительного и величественного образа Биржи, способной возглавить всю застройку крупнейшего морского порта Русской империи.

В некоторых литературных источниках преувеличивалось значение в творчестве Томона сборников «Grands prix», в которых публиковались проекты, выполненные во Французской Академии в конкурсах на золотую медаль. В отдельных статьях авторы, исходя из космополитических позиций, делали неуклюжие попытки опорочить наше великое национальное искусство. Все эти, проникнутые низкопоклонством перед иностранщиной, глубоко порочные статьи нами сознательно исключены из обзора и даже не упоминаются в примечаниях.

В первом проекте Томона здание Биржи представляло собой распластанный по земле параллелепипед, ко всем четырем сторонам которого были приставлены портики, не доходящие до углов здания (рис. 16). Такое здание было пригодно для постановки его у моря или вдоль течения плавно текущей реки. Это решение еще не давало гармоничного сочетания с природным петербургским окружением.

План этого варианта представляет собой прямоугольник, на четырех сторонах которого запроектированы не доходящие до углов колоннады дорического ордера, по 10 колонн на коротких и по 16 колонн на длинных сторонах (рис. 17).

Внутри Биржи запроектирован большой прямоугольный зал, вдоль стен которого проходит внутренняя сплошная колоннада из 40 колонн (аналогично принципу, который ранее применил Томон в проекте решения внутреннего пространства Казанского собора).



18. Кваренги и Томон. Карикатура художников Кипренского и Орловского

В последующих вариантах эта внутренняя сплошная колоннада исчезает. Аттиковый этаж значительно развит, прорезан полуциркульными проемами и увенчан балюстрадой, что в последующих вариантах также в корне изменяется. Ростральные колонны находятся очень близко к зданию Биржи и имеют незначительную высоту.

Но самое интересное состоит в том, что Томон дал на своем первоначальном варианте плана два масштаба. К ним сделаны пояснительные надписи: «1) сажени — первый масштаб; 2) второй, наиболее подходящий». Разница между этими масштабами достигает значительной величины, равной почти одной трети. Так, например, если взять длину здания между осями наружных колонн, то по первому масштабу она равна 101,2 *м* (47,5 сажени), а по второму — 75 *м* (35,2 сажени) (см. составленную нами сравнительную таблицу размеров здания Биржи в приложении).

Таким образом, наиболее подходящей величиной Биржи, начиная с первого варианта, Томон считал 75 × 58 *м* (35,2 × 27,2 сажени), размер же осуществленной в натуре Биржи равен 79,2 × × 54,3 *м* (37,2 × × 25,5 сажени), по обмеру, произведенному нами в 1938—1940 годах.

К большому сожалению, в архивах не сохранились материалы, касающиеся рассмотрения в Совете Академии Художеств первого варианта Биржи. Из последующих же документов видно, что Совет давал указания о доработке первого варианта. Эти указания Томон выполнил, что вызвало одобрение Совета.

С 1802 года Томон начал работать над вторым вариантом Биржи. Одновременно с этим он выполнял и другие работы.

К этому же периоду относится его назначение придворным архитектором (30 января 1802 года).

В том же году Томон был приглашен на преподавательскую работу в Академию Художеств.

Начав преподавательскую работу в Академии Художеств, Томон по существу стал проходить русскую архитектурную школу. Обучая русских студентов, он сам учился в Академии русскому пониманию архитектуры, впитывал многовековые традиции и самобытные особенности русской архитектуры. Большая одаренность позволила ему еще в том же, 1802 году получить в Академии Художеств звание профессора оптики и перспективы [22]. В Академии он читал лекции по оптике, перспективе и теории гражданской архитектуры [23].

Для преподавателей Академии Художеств существовал (утвержденный 5 мая 1794 года) специальный форменный мундир. Форма пре-

дусматривала ношение парика и шпаги. В этом мундире изображен Томон на известной карикатуре художников Кипренского и Орловского. Он представлен в виде маленькой куклы, которую держит в правой руке Кваренги (рис. 18). Ношением формы Томон, повидимому, любил подчеркивать свою принадлежность к русской Академии Художеств. В таком же мундире и с париком на голове мы видим Томона и на единственном, дошедшем до нас портрете, который после упорных многолетних поисков удалось впервые найти в 1945 году. Этот портрет с изложением истории его находки был опубликован в 1947 году в сборнике «Архитектура СССР», № 15 [24].

Одновременно с преподавательской деятельностью Томон все время работал и над проектом Биржи. В январе 1803 года он закончил второй вариант, в котором значительно отошел от первоначального проекта и существенно переработал образ биржевого здания. Во втором варианте он дал новое решение плана, включив в него габариты Биржи Кваренги с целью использования части ее стен (рис. 19). Но эта попытка повела к расчленению внутреннего пространства на два объема: первый зал, круглый в плане, вписывался в габариты Биржи Кваренги, второй зал, прямоугольный в плане, пристраивался к старым габаритам.

Таким образом, во втором варианте Томон дал ряд принципиально новых решений. В отличие от первого варианта он замкнул наружную колоннаду вокруг основного объема здания, подобно тому, как это делалось в дорическом периптере, и поставил по 10 колонн на коротких и по 16 колонн на длинных сторонах здания. Лестницы он перенес к вестибюлям; на боках стилобата появились пандусы. Ростральные колонны отодвинулись от здания и значительно увеличились в своем масштабе, что сразу увеличило их удельный вес в общей композиции биржевого комплекса. Академия Художеств помогла Томону найти тот образ, который в полной мере соответствовал бы общественным требованиям того времени.

18 мая 1803 года президенту Академии Художеств А. С. Строганову были присланы для рассмотрения в Совете переработанные Томоном проект и смета второго варианта. Они были рассмотрены через четыре дня, и в протоколе была сделана следующая запись:

«...Совет, что касается до наружной красоты, вкуса и приличия сего здания его предмету, отдает всю справедливость талантам г. Томона; в рассуждении же внутренности оного представляет следующие свои замечания:

1-е. Залы, будучи окружены множеством побочных комнат и кабинетов, не имеют другого света как только сверху, и сей свет, по обширности зал, кажется недостаточным.

2-е. Но впрочем, что принадлежит до употребления и пользы сих побочных комнат, академия предоставляет определить число и надобность оных рассмотрению г. министра коммерции и нуждам купечества.

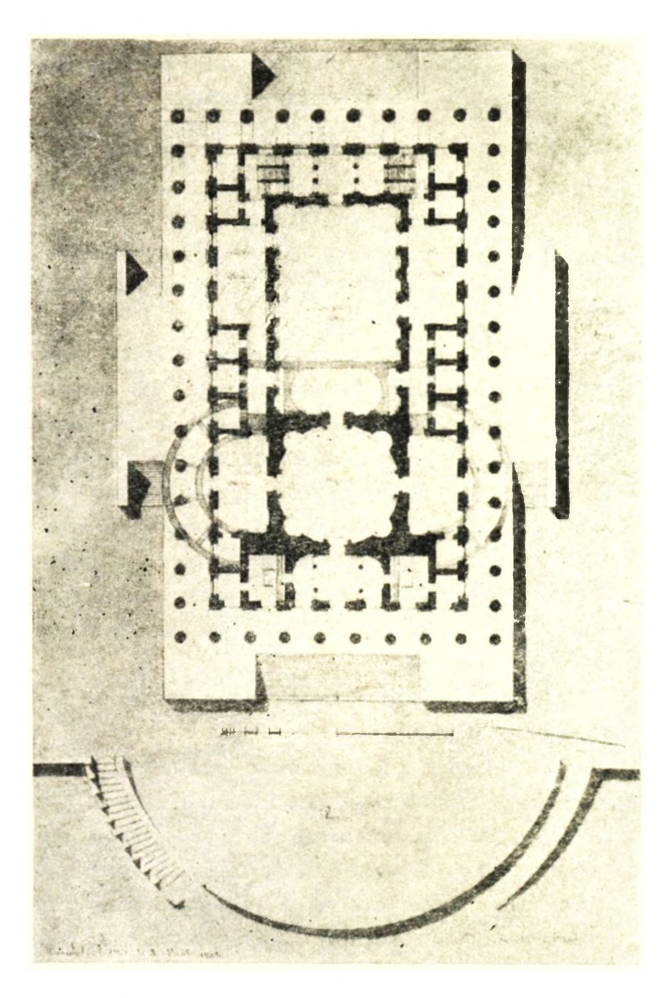
3-е. С главного входу зала кажется довольно открыта.

4-е. Берег, на котором назначена против биржи пристань, показан в плане в три сажени, когда напротив того в натуре сей берег высотой едва ли и одну сажень составляет. Хотя строение пристани касается собственно до господ Гидрауликов, но как сия большая разность в высоте берега может иногда произвести перемены и в самом фасаде; и как сего берега, за находящимися уже на нем строениями поднять так высоко не можно, то Академия почитает за нужное представить и о сем свое замечание.

5-е. Сметы по рассмотрению профессоров архитектуры г-на Захарова и Воронихина, наиболее упражняющихся по ныне в строении публичных зданий, найдены как в кирпиче, фундаменте и свайной бойке, так и в рассуждении укрепления берега, весьма недостаточными.

Все сии замечания Совет сообщил и самому г. Томону, который казался с оным согласен; а о смете объявил, что она делана примерно по скорости каменным мастером» [25].

Из этого протокола видно, как привычка проектирования, вынесенная Томоном из фран-



19. План Биржи. Второй вариант 1803 г.

цузской школы,— в погоне за эффектным внешним видом не считаться с реальной действительностью, — искореняется Советом. 4-й раздел протокола — наглядный этому пример.

Учтя указания Совета Академии Художеств, Томон выполнил третий вариант.

Третий вариант плана отличается от второго устройством наружных входов и расположением лестниц, ведущих на второй и третий этажи биржевого здания. Стилобат Биржи в торцовых частях получил вырез на всю ширину лестниц. Лестницы, ведущие в верхние этажи биржевого зала, помещаются в углах здания и имеют кривое очертание.

Третий вариант, как и предыдущие, рассматривался в Совете Академии Художеств. Предварительный проект и смета третьего варианта были даны на заключение архитектору Захарову [26].

Захаров детально проверил представленные проекты и сметы третьего варианта, но не мог определить масштаба, по которому они были составлены. Заключение Захарова было рассмотрено на Совете, о чем в протоколе от 14 ноября записано:

«. . . 6-е. Вследствие присланных от г. президента планов и смет прожектированного господином архитектором Томоном строения новой Биржи в Петербурге, для рассмотрения их в Академии по высочайшей воле, рассматривавший оные г-н профессор Захаров представил, что на сих присланных рисунках находятся три разные масштаба, из коих по одному строение вышиною от мостовой до верху крышки в 16 сажень 8 вершков, по второму — в 16 сажень, по третьему — в 13 сажень 8 вершков и ему неизвестно, по которому из сих трех масштабов деланы были сии сметы. Почему приглашены были в Совет как самый прожектировавший сие здание архитектор Томон, так и подписавшие сии сметы каменные мастера Висконтий и Карлони и все трое объявили, что ни по одному из сих масштабов они смет не делали и что того самого масштаба они здесь не находят. г. Томон подписал, что сей масштаб находится на первых планах: в рассуждении чего представить господину президенту, что за сим отзывом архитектора и каменных мастеров Академии нужно иметь тот самый масштаб, по которому располагались сии сметы, если оный апробован уже его императорским величеством» [27].

Рассмотрение третьего варианта Советом Академии было отложено до представления масштаба, по которому Томон составил сметы.

Вскоре Томон письменно заявил Совету Академии, что «в данном проекте масштаб уменьшен на девятую долю, по полученному мною приказанию от министра коммерции графа Румянцева, который получил на то повеление от его императорского величества, но сие уменьшение не долженствует делать никакой перемены ни в главном стиле оного строения,

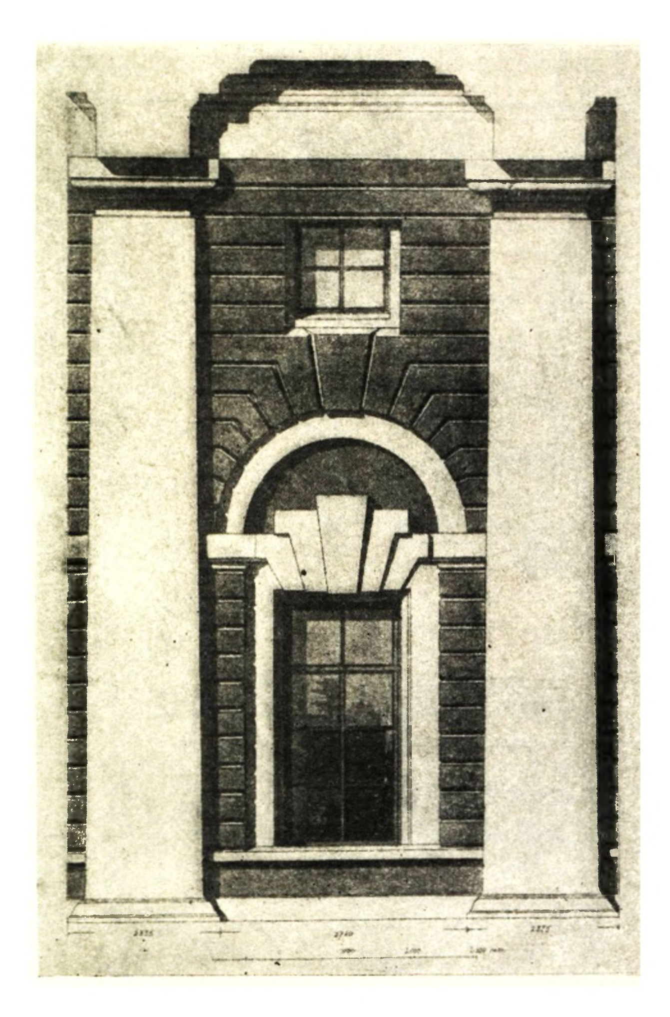
ни в расположении подробностей, разве только относительно сметы» [28].

Имело ли место в действительности уменьшение проекта биржевого здания на одну девятую при его осуществлении в натуре? — это вопрос, представляющий исключительный интерес. До настоящего времени на этот вопрос отвечали положительно. Так, например, Курбатов писал: «К сожалению, постройка (биржевого здания. — *Г. О.*) была уменьшена на одну девятую по приказанию гр. Румянцева. Об этом приходится пожалеть, так как для общей панорамы невских берегов здание слишком мало» [29].

Решив проверить правдоподобность курбатовского заявления, мы с особой тщательностью изучили все архивные документы, относящиеся к данному вопросу, а также оригинальные томоновские чертежи всех вариантов Биржи и произвели полный обмер выстроенного биржевого сооружения (рис. 20—22, 24). Результаты этого изучения сведены в сравнительную таблицу, где указаны размеры биржевого здания по всем томоновским вариантам и размеры, снятые с натуры (см. табл. 1 в приложении).

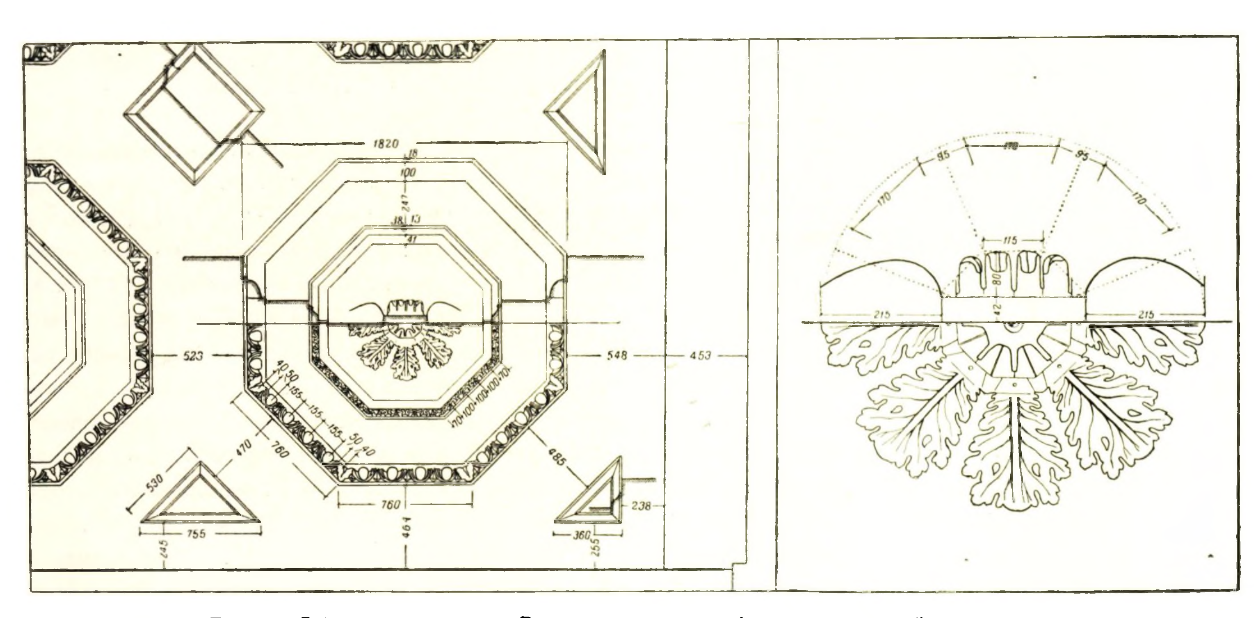
Из этой таблицы видно, что при осуществлении Биржи в натуре никакого уменьшения на одну девятую не производилось, так как она выполнена в точном соответствии с рабочими чертежами, если не считать, наоборот, увеличения ее длины на 20 *см*.

Уменьшение же на одну девятую, упоминаемое в архивных документах, как видно из составленной таблицы, относилось лишь к промежуточному варианту Биржи 1803 года, что не имело никакого отношения к натуре. Сам Томон, как мы видим из таблицы, в процессе проектирования колебался с определением масштаба Биржи. В варианте 1803 года он значительно увеличил ее размеры по сравнению с предыдущими, ранее одобренными проектами; это-то и вызвало срезку. При сравнении оригинала с вариантом 1803 года по оставшимся на чертеже проколам удалось установить, что старый масштаб был стерт. Вместо него был нанесен красной тушью новый, как надо полагать, утвержденный масштаб. Если исходить из стертого масштаба, то величина Биржи в осях

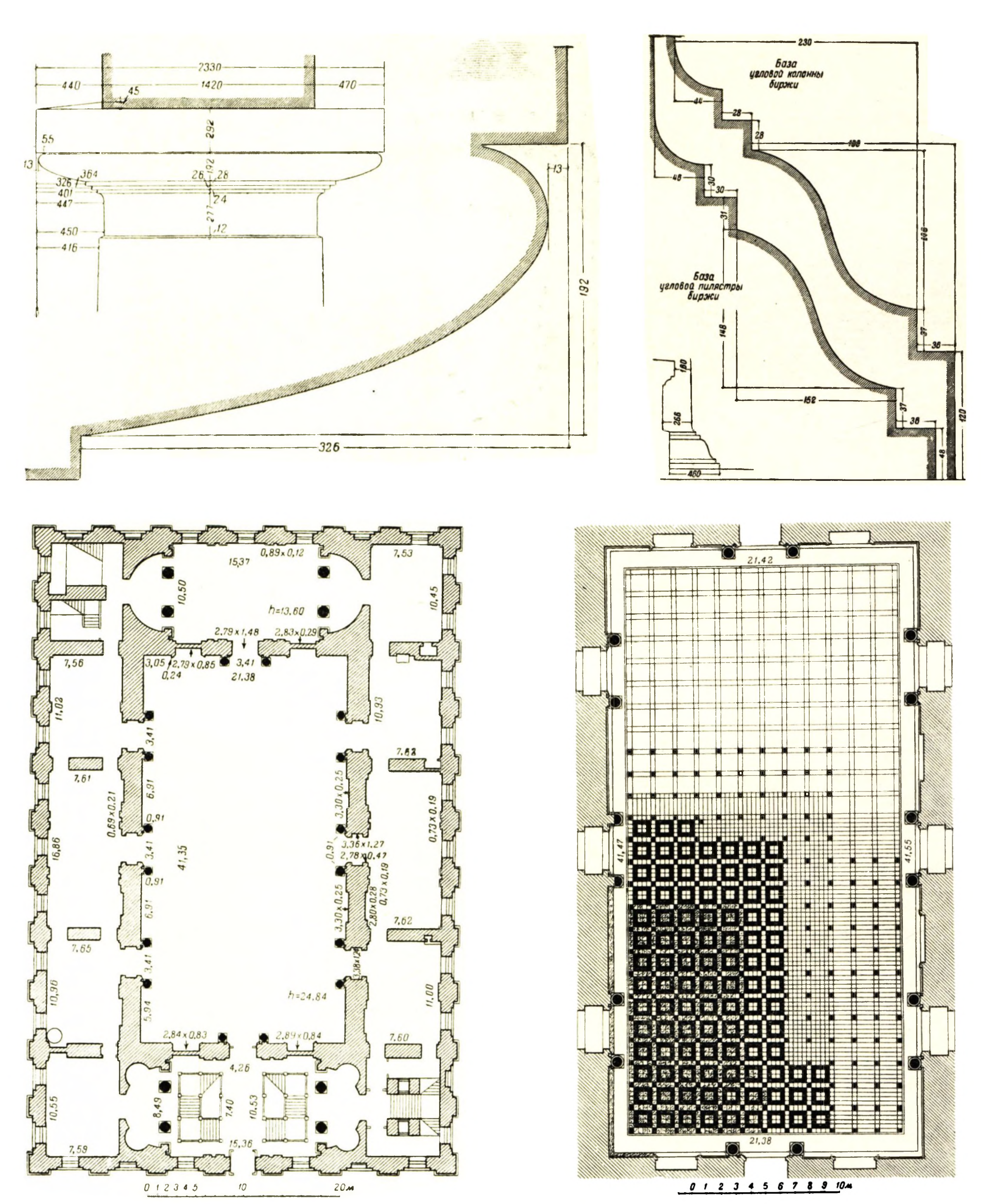


20. Фрагмент стены биржевого здания. Обмерный чертеж

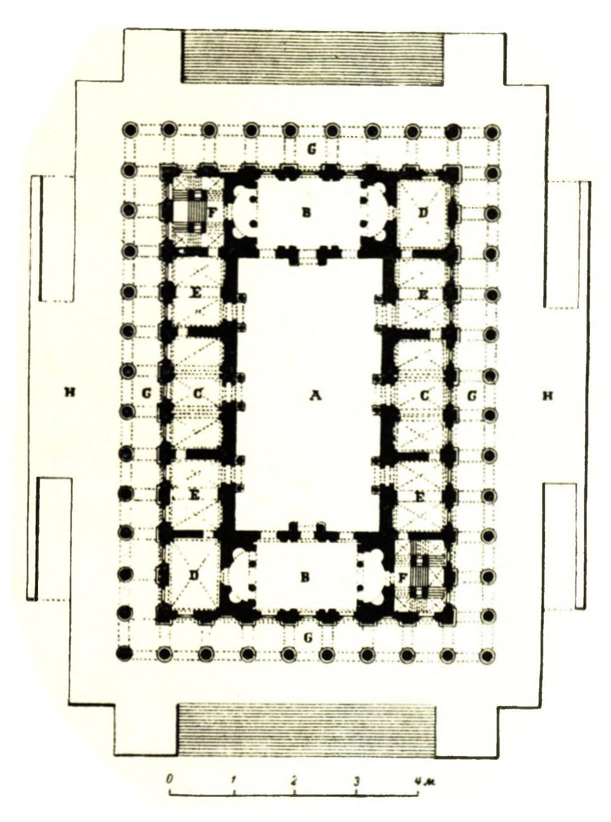
наружных колоннад принималась равной 87,3 × × 60,3 *м* (41 × 28,3 сажени), а по новому масштабу она составляла 77,3 × 53,3 *м* (36,3 × 25 саженей), выстроенное же здание имело соответственно размеры 79,2 × 54,3 *м* (37,2 × 25,5 сажени). Разница между старым и новым масштабами как раз и составляет одну девятую первоначальной величины. Поэтому Томон был совершенно прав, сообщая Ученому Совету, что уменьшение масштаба на девятую долю «не долженствует делать никакой перемены ни в главном стиле оного строения, ни в расположении подробностей». Заявление же Курбатова совершенно не соответствует действительности и представляет собой пример некритического и ненаучного использования отдельных архивных документов.



21. Фрагменты Биржи. Обмерные чертежи. Вверху: слева—антаблемент наружной колоннады; справа — карниз главного зала; внизу: слева — кессоны свода главного зала с металлическими розетками; справа — металлическая розетка кессонов свода



22. Фрагмент и планы Биржи. Обмерные чертежи. Вверху: слева — капитель наружных колонн; справа—базы угловой колонны и пилястры; внизу: слева — план первого этажа; справа — рисунок пола главного зала

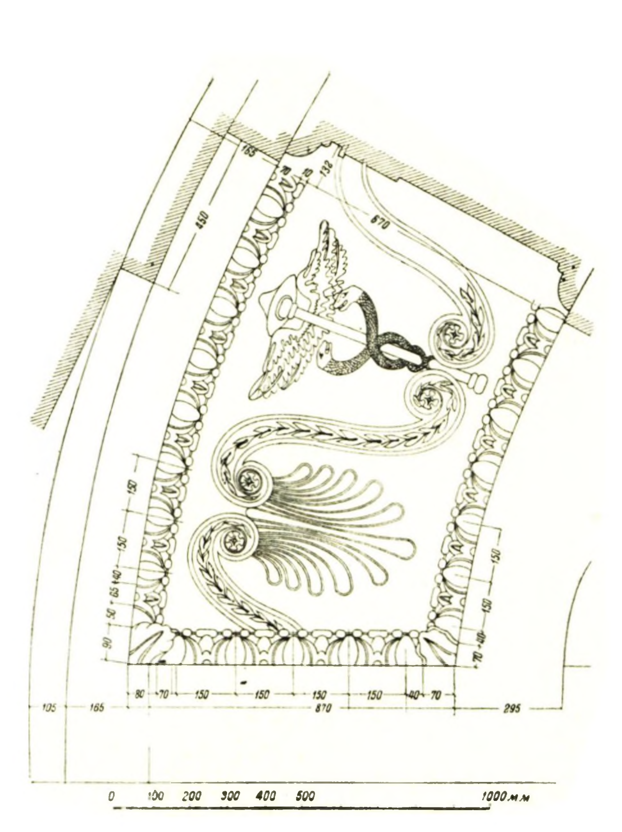


23. План Биржи из книги Томона «Сборник планов и фасадов»

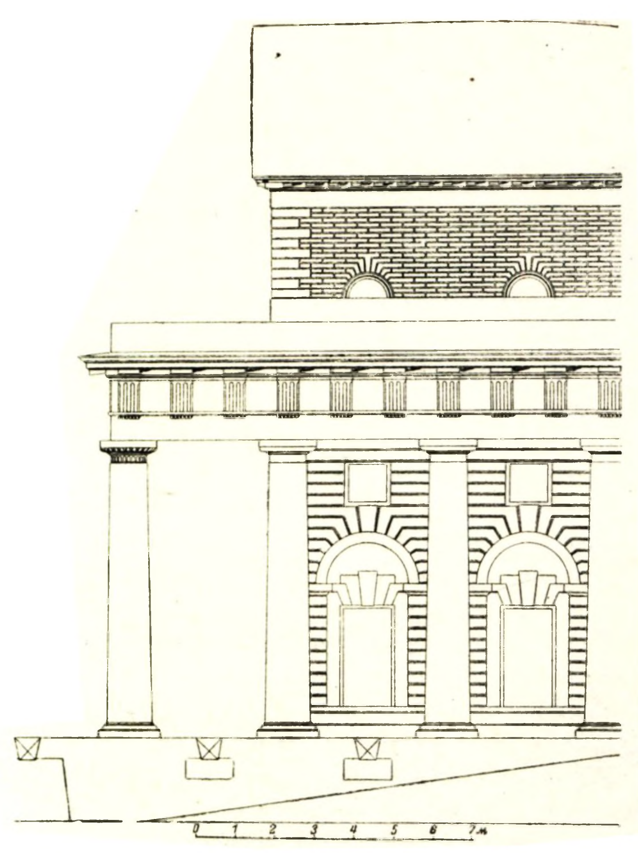
Вскоре после разъяснения Томона по вопросу, связанному с определением масштаба, Захаров дал обстоятельную развернутую критику третьего варианта проекта Биржи и 23 декабря представил свои замечания в Совет Академии. Текст заключения Захарова гласил:

«1) Биржа, куда собирается для переговоров купечество, которое при благополучном царствовании здравствующего ныне императора и при процветающей российской торговле весьма увеличивается, должна быть гораздо обширнее, нежели таковая назначена на плане; ибо предполагаемая в ней зала равняется нынешнему деревянному, которое и половинное число здешнего купечества едва ли вместить в состоянии; для сего и нужно зало сие, поелику место весьма позволяет сделать на подобие галереи гораздо более и длиннее, то-есть, более, нежели в два квадрата, потому что здесь не о лучшей фигуре зала, но о бо́льшем помещении публики и о выгоднейшем оного построении думать должно; сие увеличение залы в длину не произведет великих издержек, ибо не длина, а ширина расходы удваивает и часто делает в построении подобных зданий великие трудности. Здесь в пример можно привести то, что есть в иностранных государствах давно построенные биржи, как то: Венецианская, Амстердамская, Лондонская и Бекеская, имеют в себе более нежели два квадрата и величиной своей здесь строится предполагаемой весьма превосходят, хотя сии государства в то время может быть и не имели в виду такой надежды довести свою торговлю до столь цветущего состояния, каковую мы ныне имеем.

2) Предполагаемая Биржа сделана совсем не по здешнему климату, ибо зала в оной имеет свет с самого верху, сквозь фонари, кои, будучи в зимнее время покрыты снегом, произведут в оном совершенную тем-



24. Орнамент арки в торцах полуциркульного цилиндрического свода главного зала Биржи. Обмерный чертеж



25. Фрагмент бокового фасада Биржи. Рабочий чертеж, выполненный Томоном

ноту. Примером сему служит построенный на Невском проспекте маленький Е. Евадалем шалаш, где показываются картины. Вообще фонари сии портят все строение неприветным своим видом.

3) На место предполагаемого над залой деревянного свода, от которого казна потерпит со временем великий убыток, должен быть сделан каменный, хотя сей последний на первый случай и будет несколько дороже. Препятствий же или опасности сделать оный над залой я никакой не предвижу.

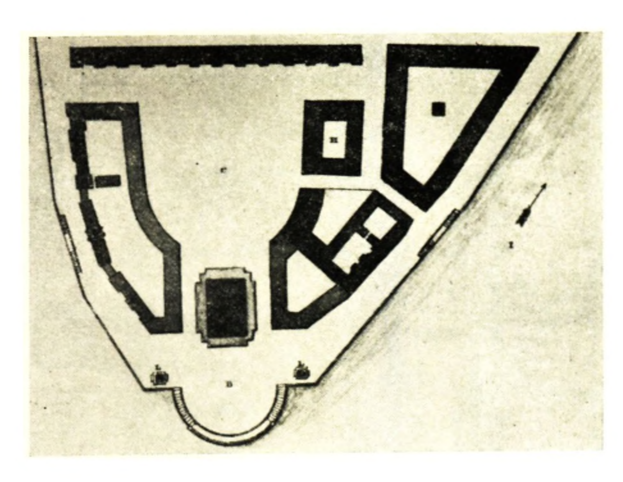
4) Сообщение комнат с залою нужно, по моему мнению, сделать открытее, дабы публика имела более простору и дабы оную лучше обозреть было можно; кто же имеет какие особенные переговоры, тот может выйти вверх, где могут быть для сего определены особенные комнаты и где равным образом могут быть помещены маклерские, и перенесение сих комнат вверх не только не увеличит, но еще может уменьшить издержки.

5) У лестниц, идущих из залы вверх, обороты нужно переменить и сделать так, чтобы они были в залу открыты, а в глуши бы не находились, дабы оные всяк легко мог найти и дабы верхние комнаты были с залой связаны.

6) Равным образом главный вход или выход из залы должен быть сделан гораздо отверстее, дабы публика немало не теснилась и дабы из залы открыть более виду как на берег, так и на площадь.

7) Ростральные колонны или маяки по конфирмированному масштабу выстроены быть не могут, потому что лестницы в них будут так тесны, что и человек по оной лезть будет не в состоянии, а стены их будут тонки и непрочны; если же их будет угодно выстроить, то непременно надобно сделать по большему масштабу.

8) Наконец упомянуть должно, что и самое местоположение снято неверно. Что же касается до сметы, до 959 500 рублей простирающейся, то она, конечно, сделана по скорости, ибо содержит в себе много излишнего, а иное поставлено даже и вдвойне; в ней упущены также многие материалы, кои по сломке старой Биржи должны остаться, как то: базы и ступени из дикого камня кирпич и другие материалы, кои все вместе составляют изрядную сумму и кои в сделанной смете для предполагаемой вновь строящейся Биржи в употребление не введены, хотя оные материалы и могут годиться вместо назначаемых в смете. Я, не ведая совершенно мыслей г. сочинителя и не зная, какую полагает он в Бирже отделку касательно разных мелких работ, не могу определить точной суммы, однако кажется, что ежели употребить экономию, то можно противу сделанной мной смете, до 800 134 руб простирающейся, в которой я полагал все с излишком, состроить оную еще дешевле» [30]



26. Генеральный план Биржевой стрелки

Ученый Совет Академии Художеств, рассмотрев замечания Захарова, целиком с ним согласился.

По этому поводу в протоколе Совета было записано: «Соглашаясь во всем с мнением г. профессора Захарова, Совет за нужное почитает к сему дополнить, что на сем же самом пространстве, не увеличивая самого здания и не теряя наружного его вида, можно гораздо увеличить залу уничтожением всех нижних комнат и оставлением мест только для лестниц в верхний этаж, в котором все сии нижние комнаты удобно поместиться могут; и лестницы сии могут обращены быть в самое украшение залы, которая будет через то обширнее, открытее и величественнее, не увеличивая ни мало издержек на сие здание» [31].

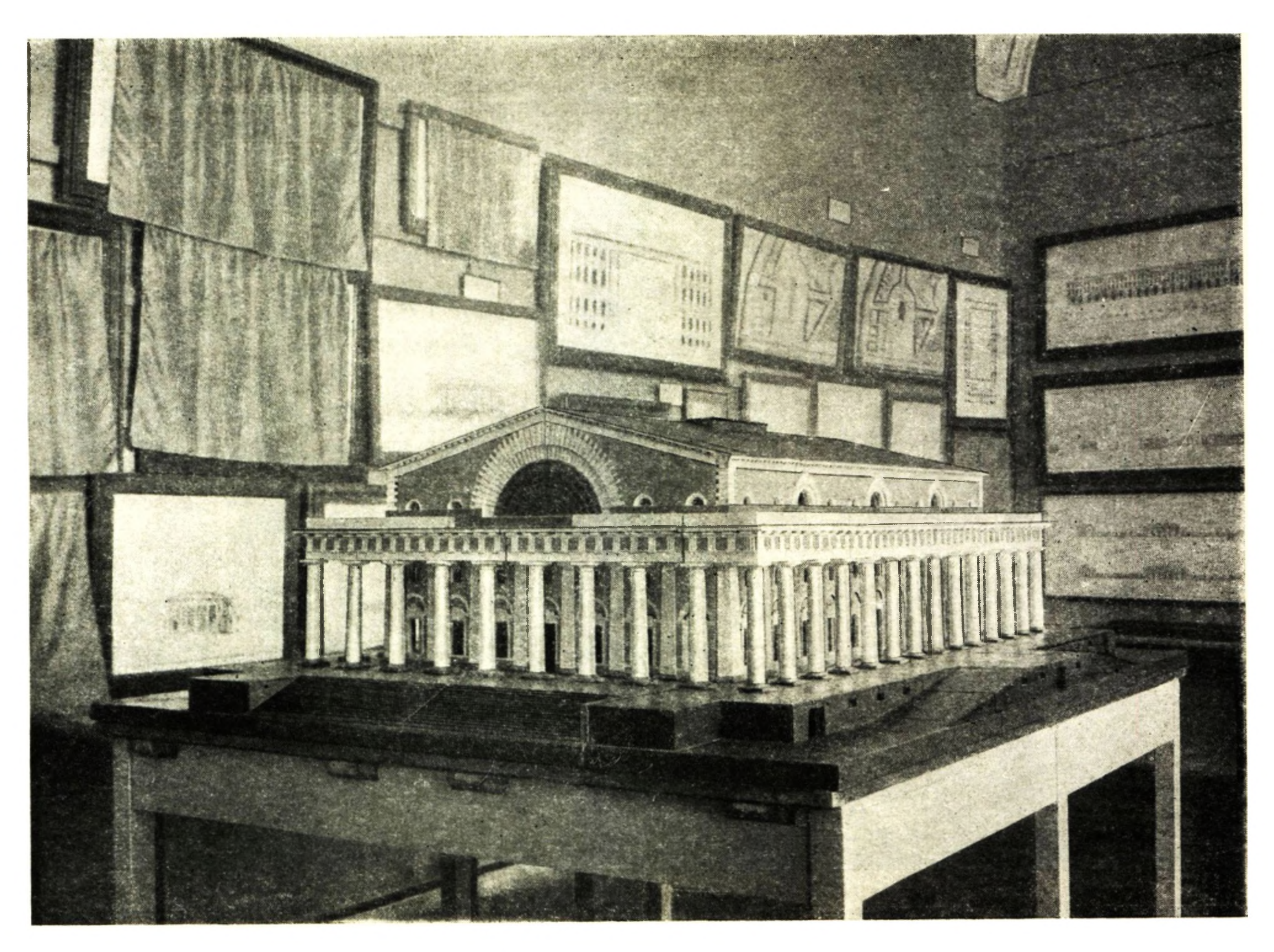
Учтя замечания Совета Академии, Томон выполнил еще три варианта (см. таблицу). В них он отказывается от использования недостроенной Биржи. Это, безусловно, явилось положительным фактом, так как дало возможность не разбивать внутреннего объема биржевого здания на две части. В четвертом варианте Томон проектирует один нерасчлененный внутренний объем биржевого зала. Лестницы, согласно указаниям Совета Академии Художеств, он переносит из углов биржевого здания в середину боковых сторон. Кроме того, боковые лестницы заменяются пандусами, как впоследствии и было выполнено в натуре (рис. 23).

Пятый вариант биржевого здания отличается от четвертого варианта только изменениями в форме стилобата.

Шестой же вариант отличается от пятого лишь расположением внутренних лестниц — они перенесены из середины в углы здания. Один из последних вариантов имеет надпись об утверждении его царем [32]. После этого Томон выполнил рабочие чертежи (рис. 25) и деревянную модель (рис. 27), по которым производилось в дальнейшем строительство.

До наших дней сохранился также генеральный план стрелки с расположением томоновской Биржи, выполненный Захаровым в связи с перестройкой им комплекса зданий Академии Наук и получивший утверждение Александра I.

Около 1804 года Захаров составил величественный проект перестройки зданий Академии Наук на Васильевском острове, рядом с проектируемой Биржей Томона. Современники очень высоко ценили этот проект. Реймерс в 1807 году утверждал, что «именно по этому проекту можно восхищаться его (Захарова) талантами», и особенно отмечал «аркады, соеди-



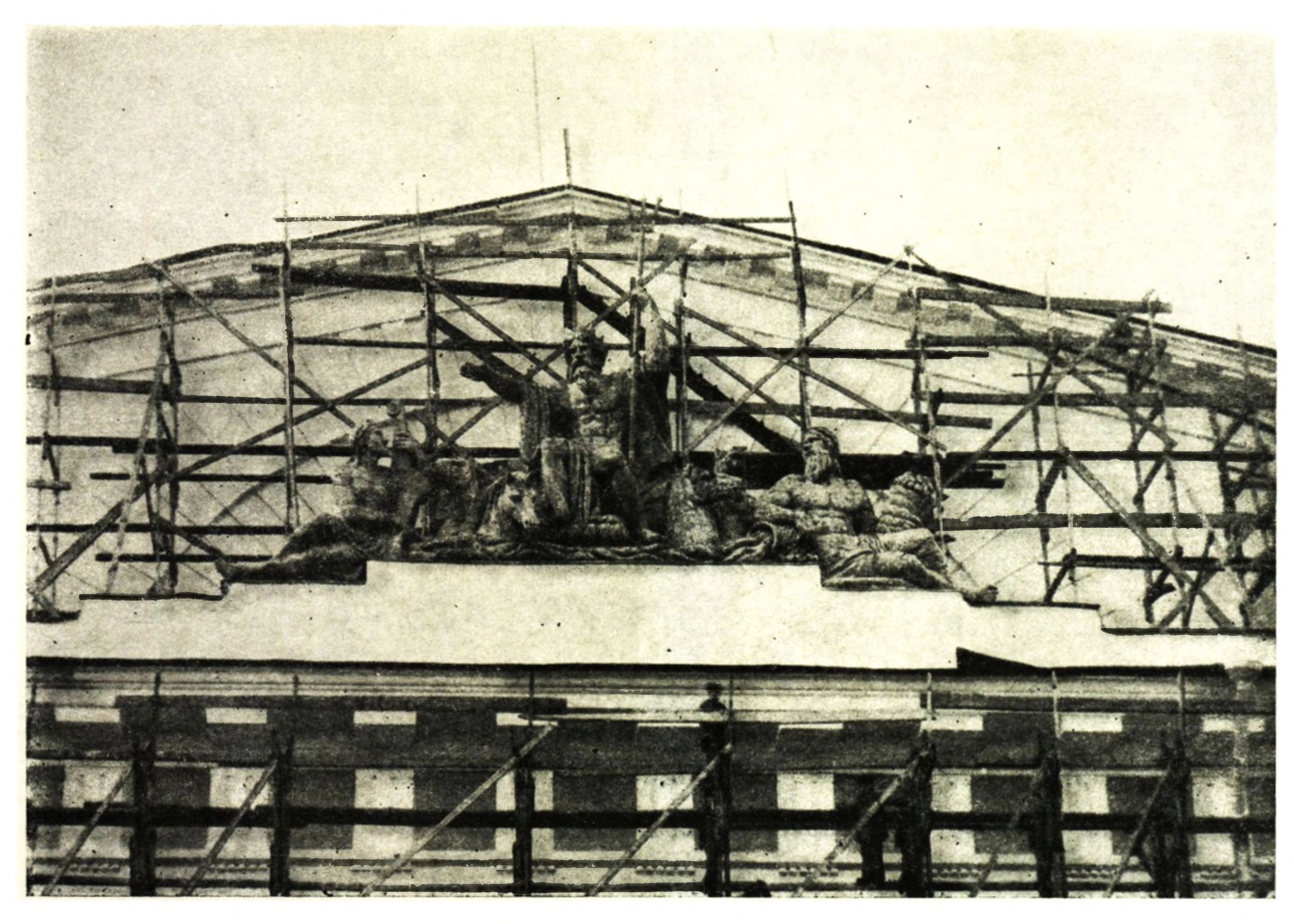
27. Деревянная модель Биржи, по которой производилась постройка

няющие отдельные здания и производящие блестящий эффект» [33].

Самым интересным при этом является выполненный Захаровым проект перепланировки комплекса зданий Академии Наук, на котором он несколько сдвигает Биржу Томона с тем, чтобы дать своему сооружению больше места, и в связи с этим все окончание стрелки уводит в сторону Малой Невы. На этом плане имеется надпись об его утверждении царем. Подпись на чертеже генерального плана: «Профессор архитектуры Андреян Захаров». Но к большому сожалению проект Захарова не получил осуществления.

Итак, из истории проектирования Биржи мы видим, что Томон работал над решением биржевого комплекса в течение четырех лет под непосредственным руководством Ученого Совета Петербургской Академии Художеств. Академия Художеств заставляла Томона ближе присматриваться к русской действительности и учитывать выдвигаемые ею конкретные требования. Мы видели, что на всем протяжении работы Томона над проектами Биржи его основным официальным оппонентом перед Ученым Советом Академии Художеств был гениальный русский зодчий Захаров.

Впоследствии при осуществлении Биржи в натуре Захаров стал одним из основных членов комиссии по ее построению. Такое длительное и деятельное участие Захарова и в проектировании Биржи и в ее строительстве, безусловно, наложило свой огромный отпечаток на архитектуру этого здания.



28. Прокофьев. Скульптурная группа Нептуна, высзжающего из волн морских с реками Невой и Волховом по бокам

Больше того, Биржу Томон строил не только совместно с Захаровым; в создании Биржи участвовала целая плеяда русских скульпторов. В многочисленных, колоссальных по своей величине, аллегорических изваяниях русские скульпторы выразили свое национальное понимание мифологических образов, созданных народной фантазией. Убрать все эти скульптурные аллегорические изваяния — значит лишить биржевое сооружение одной из основных его достопримечательностей.

При решении биржевого комплекса на Томона огромное воздействие оказала также архитектурная застройка вокруг водного зеркала Невы и сама природа русской северной столицы. Томон глубоко проникся всем тем, что видел вокруг себя, и проявил большое чутье и такт в решении биржевого ансамбля. Он сумел гармонически вписать его объемы в окружающий природный ландшафт.

Томон с исключительным мастерством поставил Биржу на стрелке Васильевского острова (рис. 26) — в этом его основная личная заслуга. Архитектурный же образ Биржи после большой продолжительной работы был найден Томоном из сопоставления своего сооружения с окружающей застройкой — Петропавловской крепостью и Зимним дворцом.

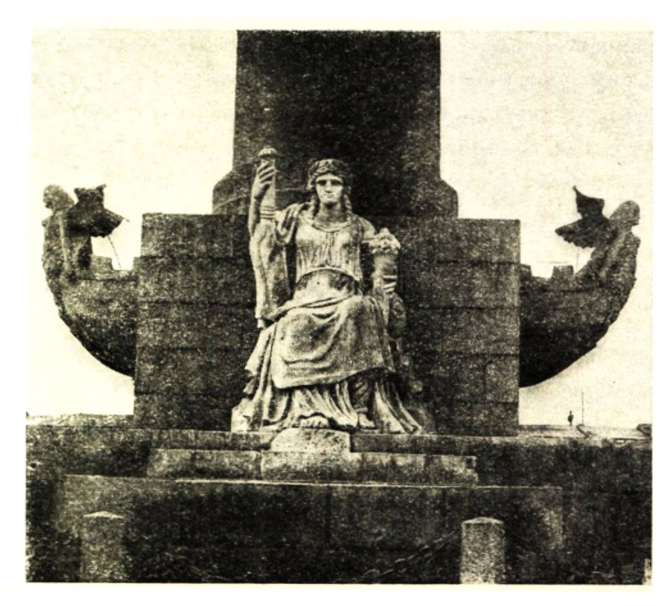
Сам Томон в выпущенной им в 1806 году книге написал следующее пояснение к своему проекту здания Биржи.

«Это здание находится на краю Васильевского острова между Большой и Малой Невой, с одной стороны обращено к императорскому









29. Скульптурные аллегорические фигуры: вверху — у основания правой ростральной колонны; внизу — у основания левой ростральной колонны

дворцу, который расположен на другом берегу Большой Невы, и с другой стороны оно обращено к зданию Двенадцати Коллегий. Это положение при устье реки делает порт удобным и облегчает причаливание торговых судов. Здание Биржи изолировано со всех сторон, и пространство, которое отделяет его от здания Двенадцати Коллегий, занято большой площадью в 148 туазов [34] длины на 125 туазов ширины: шесть прекрасных улиц расходятся от этой площади к большой набережной и порту. Вся ширина фасада равняется 27 туазам и в длину 37 туазам, и все здание окружено 44 дорическими колоннами типа *Пестум*, из которых 10 колонн расположены по каждому фасаду и 12 колонн на каждой боковой части. Эти колонны поддерживают террасу, которая идет вокруг здания. Две остекленные аркады, помещенные в обоих фасадах на аттике, несут в своей середине аллегорические фигуры, изображающие Балтику и Неву. Порт полуциркульной формы направо и налево имеет легкие наклоны, чтобы облегчить транспорт товаров; на каждом из двух концов порта возвышается ростральная колонна, т. е. колонна, украшенная на ее стволе носами кораблей. Внутри находятся лестницы, чтобы зажигать сигнальные огни вверху каждой колонны, которые освещают и издали направляют прибытие кораблей. Группа из трех атлантов поддерживает вогнутую полусферу, которая заключает эти огни, и база каждой колонны украшена колоссальными фигурами, изображающими морские божества и божества торговли. Внутри порт облицован гранитом, и длинная набережная из того же материала обрамляет реку от самого начала порта до моста Васильевского острова» [35].



30. Боковой вид скульптурной группы Нептуна. Рисунок с натуры

Вопрос о постройке нового биржевого здания был окончательно решен рескриптом Александра I, данным на имя министра коммерции графа Румянцева 26 февраля 1804 года [36].

Согласно указанию Александра I была организована специальная комиссия «по построению биржевого здания и обложения Невского берега камнем». Комиссия состояла из четырех членов: профессора архитектуры Захарова, Томона, Боттома и механика Дункеля и, кроме того, из обслуживающего штата в 27 человек, занимавших различные должности. Комиссия в своей работе пользовалась широкими полномочиями [37].

23 июня следующего, 1805 года состоялась пышная церемония закладки биржевого здания в присутствии Александра I, который положил первый камень.

Томон очень подробно описал эту церемонию в своей книге [38].

После пышной закладки Биржи наступили долгие годы кропотливой, упорной работы. В последующем изложении мы остановимся кратко на тех вопросах истории строительства Биржи, которые затрагивают и освещают архитектурно-композиционную сторону ее решения.

Прежде всего следует отметить, что колоссальное воздействие на зрителя оказывают многочисленные скульптурные группы, украшающие здание Биржи. Эти изваяния имеют глубокий аллегорический смысл и дополнительно подчеркивают связь Биржи с рекой Невой и Балтийским морем. На главном фасаде, на аттике наружной колоннады помещена колоссальная аллегорическая группа, изображающая Нептуна, выезжающего из волн морских на колеснице, в окружении двух рек — Невы и Волхова (рис. 28, 30). На противоположном фасаде, выходящем к зданию Двенадцати Коллегий, а также на аттике наружной колоннады помещена такая же по своему размеру вторая аллегорическая группа, олицетворяющая реку Неву, богиню города — молодую женщину, несущую на голове корону в виде городской баш-

ни с зубчатыми стенами, в окружении двух рек, и Меркурия — бога коммерции (рис. 31).

Перед зданием Биржи Томон поставил две громадные ростральные колонны, у основания которых поместил четыре колоссальные аллегорические фигуры (рис. 29). Характер обработки этих скульптур рассчитан на восприятие со значительного расстояния (рис. 32).

Для осуществления в натуре скульптурных групп, запроектированных Томоном как для биржевого здания, так и для ростральных колонн, комиссия по построению биржевого комплекса обратилась с заказом в Академию Художеств.

Очень интересен протокол собрания Совета Академии, в котором обсуждался данный заказ, так как он раскрывает то аллегорическое значение, которое хотел придать Томон скульптурным группам и отдельным фигурам в здании Биржи и ее окружении:



31. Боковой вид скульптурной группы реки Невы. Рисунок с натуры

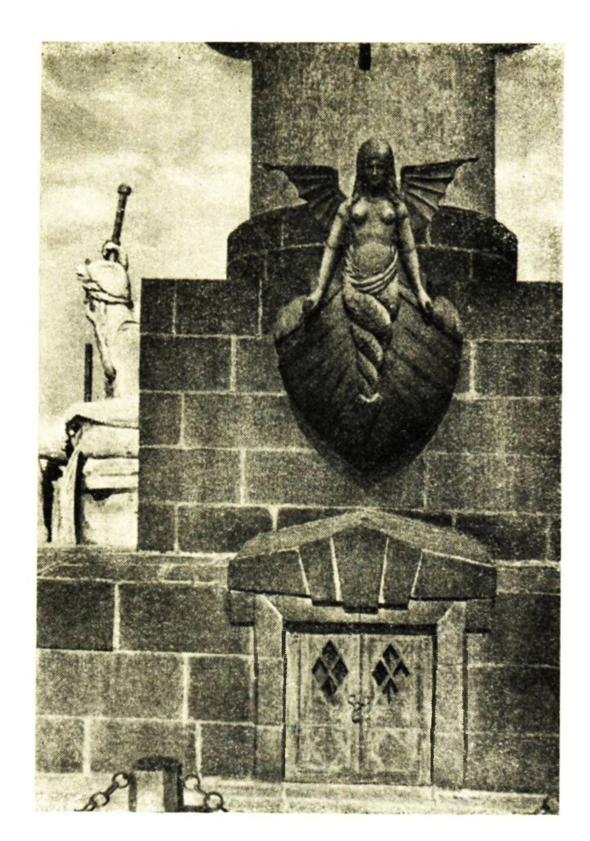
«По сообщению комиссии о построении Биржи и обложения Невского берега камнем в коем прописывает, что для биржевого зала нужно сделать следующие фигуры, а именно, снаружи со стороны Невы реки группу из трех фигур с принадлежностями в вышину на две, в ширину на шесть сажень и чтобы одна фигура изображала Нептуна, а две прочие реки; со стороны площади такую же группу, изображающую Навигацию, Меркурия, бога коммерции и реку, из пудожского камня. Для ростральных колонн, четыре фигуры, принадлежащие к Навигации, вышиною по три сажени; и двенадцать корабельных носов с орнаментами из пудожского камня. Для нутра биржевого зала две группы, изображающие Время, которые показывали бы часы и музу Уранию; с другой стороны две фигуры, принадлежащие к коммерции, которые содержали бы часы; вышиною каждая фигура по пяти аршин, из алебастра; на печке четыре фигуры, изображающие Правосудие, Закон, Навигацию и Изобилие, вышиною каждая четырех аршин из алебастра же; а потом просим, дабы Академия предложила художникам в ведомстве ее состоящим, не согласятся ли они взять на себя сию работу за какую плату и когда оныя могут окончить. Определенно: по предложению о сем в Совете господа профессоры Щедрин и Прокофьев объявили, что они принимают на себя сделать: Прокофьев группу Нептуна с двумя реками, а Щедрин группу Меркурия с прочими двумя фигурами. Прочие же остающиеся фигуры поручаются художникам: Демуту, Пименову, Онисимову, Кащенкову, Воротилову, Теребеневу, Павлу Соколову, Александрову и Моисееву, которые обещали в скором времени представить свои эскизы на рассмотрение» [39].

Комиссия нашла цену, запрошенную за изготовление больших скульптурных групп, слишком высокой. Она объявила торги на главные скульптурные группы, которые ранее соглашались исполнить Щедрин и Прокофьев. В результате нашлись желающие выполнить данную работу за меньшую плату.

После этого комиссия обратилась в Совет Академии Художеств с запросом — не согласятся ли Щедрин и Прокофьев выполнить данную работу по цене, определившейся на торгах.

В ответ на действия комиссии Академия Художеств энергично встала на защиту своих прав, о чем в протоколе заседания Совета от 20 августа записано следующее:

«...Ответствовать, что Академия, которой, собственно, принадлежит право давать суд о художнических изделиях, может объявить комиссии, что искусство и таланты художников не могут оценяться с торгу и подрядными ценами; что легко быть может, что за ту же работу иной художник не только возьмет охотно

32. Детали ростральной колонны: слева — скульптура, справа — основание

половину цены против другого, но сия цена будет для него еще велика, по его искусству и сочинению, что ежели комиссии желательно только уменьшение в издержках, в таком случае сие дело и не относится уже до Академии, а токмо и до комиссии; если же нужным почитается искусство и изящность работ, в таком случае Академия находит себя более в праве судить о них, нежели всякое другое место, не на сей конец учрежденное, в рассмотрении работ, производимых под ведением Академии. Академия за качество их ответствует, ибо никакая произведена не будет без рассмотрения ее и без старого суда целого Академического Совета; как же оные произведены будут неизвестными Академии художниками, торговавшимися в комиссии, каково их искусство, Академия, не видя их эскизов, судить не может. И как сего сентября 2-го числа Академия будет иметь полное свое собрание, где, кроме художников и почетные члены, и любители присутствовать будут: то и желательно было бы, чтобы сии эскизы присланы были к сему числу, для удостоверения в беспристрастнейшем суде» [40].

Просьба Академии была выполнена. Представленные эскизы были найдены равноценными эскизам Щедрина и Прокофьева.

Все это наводит на мысль, что Томон, не желая допустить участия в постройке Биржи известных в то время скульпторов, дал свои эскизы тем художникам, которые взялись на торгах исполнить скульптурные группы. Подтверждением такого предположения может служить впервые найденный нами рисунок скульптурной группы, выполненный Томоном для главного зала Биржи [41] (рис. 33). При сопоставлении этого рисунка с осуществленной скульптурной группой (рис. 34) выявляются лишь незначительные расхождения в отдельных деталях. Повидимому, автором этой группы является сам Томон.

Убедившись в ряде неточностей в опубликованном материале, связанном с деятельностью



33. Томон. Рисунок скульптурной группы для биржевого вала

Томона, мы очень осторожно подходили ко всем имеющимся сообщениям.

В печати, например, почему-то принято приписывать одну из лучших скульптурных фигур, находящуюся у левой ростральной колонны, Камберлену.

Считаем необходимым отметить, что в архивных документах имени Камберлена совершенно не упоминается. К сожалению, подлинные архивные документы не содержат указаний на авторство многих скульптурных работ в биржевом ансамбле.

Чрезвычайно интересно здесь отметить, что биржевые ростральные колонны, а также базы колонн, цоколь самого здания и всю отделку набережной выполнил знаменитый в то время в Петербурге русский каменотес Самсон Суханов — крестьянин Вологодской губернии. Он довел способ обработки гранита до чрезвычайной простоты и легкости и прославился как первоклассный мастер каменных дел.

К большому сожалению, история прошлого сохранила мало имен простых людей, природная сметливость и искусные руки которых во многом решали успех дела. «Подрядчик или безграмотный десятник, прикидывая саженью и рассчитывая по-своему на-глаз и на память, в несколько минут даст вам смету издержек и высчитает количество материала, потребного для обширной и многосложной постройки, почти столь же верно, как архитектор, которому надлежало бы для сего провести несколько часов над трудной математической выкладкой»,— так писал А. Башутский — современник грандиозного строительства в Петербурге в начале XIX века.

Не надо забывать, что только исключительная талантливость и глубокое национальное своеобразие русского народа предопределили создание великолепных ансамблей Петербурга. Мы сейчас с законной гордостью констатируем, что русские гениальные архитекторы, исходя из новых градостроительных принципов, отражающих могущество русской империи и глубокую преемственность национальной культуры, сумели на 30 лет раньше реконструктивных работ в Париже, Вене и других западноевропейских городах создать великолепную застройку центра Петербурга. Процесс формирования новой столицы русской империи явился высшим этапом мирового градостроительства того времени и послужил в последующем практической школой для русских и зарубежных градостроителей.



34. Общий вид биржевого зала во время собрания русских и иностранных купцов. Гравюра Шелковникова

Постройка биржевого здания в основном была закончена в 1810 году.

После окончания всех работ по возведению и отделке Биржи Н. П. Румянцев представил царю доклад об отпущенных и затраченных суммах на все строительство. Одновременно был перечислен ряд работ, не предусмотренных первоначальным проектом и выполненных хозяйственным способом — попечением членов биржевой комиссии.

«У конца биржевой пристани сделан спуск, на той же пристани на лестнице поставлена решетка с каменными тумбами; на набережной в полуциркуле уширен пешеход; вставлены в стену львиные головы с бронзовыми кольцами, а на спуске сделаны два гранитных шара на пьедесталах» [42].

В октябре 1810 года Биржу, в которой заканчивались отделочные работы, посетили члены царской фамилии. По этому поводу в газете «Северная почта» было написано: «...Высокие посетительницы сии благоволили изъявить совершенное свое удовольствие» [43] и дальше газета сообщала, что: «При сем случае мы не можем умолчать и того, сколь публика здешняя восхищается сим зданием; оно сделалось местом всеобщего гуляния. Большая зала, прекрасный оной свод, величественная колоннада, крыльца, набережный тротуар, маяки, редкой красоты пристань, все сие приводит зрителей в удивление. Знатоки в изящных художествах отдают совершенную справедливость сему необыкновенному зданию» [44].

Это газетное сообщение представляет чрезвычайный интерес. Оно показывает нам, как относились современники Томона к сооружаемой Бирже.

Деятельность биржевой строительной комиссии закончилась 25 декабря 1811 года, а 29 января 1812 года министр финансов Гурьев предписал Петербургской таможне приступить к приемке от комиссии Биржи со всеми принадлежащими к ней строениями. Во время приемки, при осмотре Биржи, были обнаружены не-



35. Фрагмент кессонированного полуциркульного цилиндрического свода с металлическими розетками главного зала Биржи

которые повреждения и недоделки. По этому поводу завязалась переписка. Несколько раз вызывали Томона, который наблюдал за работами по доделкам.

Все делопроизводство по постройке Биржи, включая все работы по доделкам, прекратилось 9 марта 1814 года.



36. Капитель колонны портика в главном зале Биржи

В 1814 году предполагалось открытие Биржи, но оно не состоялось [45]. Она была открыта лишь 15 июля 1816 года. Томона тогда уже не было в живых.

Во всех изданиях того времени с законной гордостью писалось о том, что выстроенная в России Биржа затмила собой построенные в других странах, в частности прославленные биржи в Лондоне, Бордо, Венеции и Амстердаме.

Анализ архивных документов показал, что этого блестящего результата Томон добился благодаря непосредственному участию в деле проектирования Биржи ряда крупнейших русских архитекторов и скульпторов. Таким образом, художественный образ Биржи был найден Томоном в творческом общении с лучшими мастерами русского зодчества и скульптуры того времени.

Современник Томона, Павел Свиньин, так писал об открытой Бирже: «Бордовская биржа, почитаемая самою великолепнейшею в Европе, должна уступить ныне в красоте и оригинальности новой Санкт-Петербургской Бирже, которая, кроме достоинств архитектуры, имеет прелестнейшее и выгоднейшее местоположение» [46].

Другой современник Томона — Константин Батюшков в своей «Прогулке в Академию Художеств», обращаясь к спутнику, восклицает:

«Посмотрите на Васильевский остров, образующий треугольник, украшенный Биржей, ростральными колоннами и гранитною набережной, с прекрасными спусками и лестницами к воде. Как величественна и красива эта часть города... Теперь от Биржи, с каким удовольствием взор мой следует вдоль берегов и теряется в туманном отдалении между двух набережных, единственных в мире» [47].

Новая Биржа с 1816 года не подвергалась каким-либо существенным перестройкам, которые бы изменили ее внешний вид. Внутри же здания делались некоторые изменения для надобностей различных биржевых учреждений. Существенные перемены в биржевом зале, сильно искажавшие первоначальный замысел, были произведены постановкой бюстов-памятников русским царям. После революции все эти памятники-бюсты, загромождавшие прекрасный зал, были убраны, и первоначальный вид основного помещения этого замечательного сооружения был восстановлен.

В 1914 году биржевое здание подверглось капитальному ремонту. Деревянное перекрытие главного зала, против которого в свое время возражал Захаров, было заменено несгораемым железобетонным сводом. Значительной перестройке подвергся также весь подвальный этаж — печное отопление было заменено калориферным. Произведено капитальное переустройство двух лестничных клеток. Всеми работами по переделкам и капитальному ремонту Биржи руководили академики архитектуры Лидваль и Перетяткович [48].

Аллегорические скульптурные фигуры, изображающие Правосудие, Изобилие, Коммерцию и Мореплавание, стоявшие на печах главного зала, после их разборки были перенесены в арки, образованные концами полуциркульного цилиндрического свода, перекрывающего зал, и поставлены по бокам находившихся там больших аллегорических групп Меркурия и Времени, где они и находятся по настоящее время (рис. 35),



37. Исторический отдел Центрального Военно-Морского музея, расположенный в бывшем главном зале Биржц



38. Кваренги. Проект фасада Биржи

Снаружи изменение претерпела большая биржевая полукруглая площадь, посередине которой раньше и во времена Томона стоял в деревянном помещении знаменитый готторпский глобус.

Впоследствии глобус был перевезен в другое помещение, и на этой площади в 1898 году архитектором Л. Н. Бенуа был построен Акушерско-Гинекологический Институт имени профессора Отта.

Такова краткая история проектирования и строительства биржевого комплекса, лучшего произведения Томона.

Биржа Томона по праву заняла одно из первых мест среди прекрасных архитектурных сооружений Петербурга (рис. 42). Обладая большим художественным чутьем, Томон сумел найти гармоническое соответствие между монументальностью архитектурных форм своего сооружения и мощью Невы. Биржевой комплекс неотделим от стрелки Васильевского острова, от реки Невы и в целом от петербургского ландшафта.

При сооружении Биржи Томон полностью выполнил задачу, поставленную перед ним эпохой, в которую он жил, — создать такое место собрания русских и иностранных купцов для производства торговых сделок, где бы самый образ здания своим архитектурным обликом, монументальностью своих форм выражал экономическое могущество Российской империи.

Все это, вместе с необыкновенной строгостью, логичностью и цельностью всего сооружения, наряду с поразительным совершенством, законченностью и ясностью архитектурных форм и всего образа в целом, ставит биржевой комплекс в число лучших произведений русской и мировой архитектуры.

В настоящее время в здании Биржи помещается Центральный Военно-Морской музей (рис. 37).

Если раньше население Петербурга приходило к Бирже посмотреть на приплывающие со всех концов света парусные суда, то теперь жители легендарного города-героя и все приезжающие в Ленинград посещают это замечательное сооружение, чтобы ознакомиться с мощной и грозной боевой техникой советского Военно-Морского флота, покрывшего в прошедших войнах свои боевые знамена неувядаемой славой.

Монументальность и величие сооружения, его лаконичные строгие формы служат прекрасным фоном для многочисленных экспонатов Военно-Морского музея, демонстрирующих несокрушимую мощь великого Советского Союза.



39. Колоннада Биржи

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ БИРЖИ

Томон, как это можно видеть из решения всей стрелки Васильевского острова, понимал, что красота города зависит не столько от количества выдающихся сооружений, сколько от их планировки. Постановка Биржи наглядно это показывает.

Нева предопределила всю планировку Петербурга. Статический центр Петербурга начал формироваться вокруг водного зеркала Невы, в месте его разделения на два протока — Большую и Малую Неву. Первой на этом месте была построена Петропавловская крепость, которая явилась композиционным центром первоначальной городской застройки. Затем возник Зимний дворец. Но несмотря на эти постройки, водное зеркало Невы окончательного своего завершения не получило. Нельзя было оставить незастроенной стрелку Васильевского острова, которая своими пологими изрезанными берегами вдавалась в самый центр этого водного зеркала.

Попытка застроить стрелку, предпринятая Кваренги и предшествовавшая строительству томоновской Биржи, оказалась неудачной. Природные неправильной формы берега стрелки Кваренги оставлял нетронутыми. Ось своей Биржи он не связал ни с Невой, ни со стрелкой. Поэтому его Биржа «плавала» на стрелке, ее можно было куда угодно передвигать, как угодно поворачивать — от этого общая застройка стрелки совершенно не изменялась. Архитектурный облик Биржи Кваренги имел какое-то подобие храма, благодаря наличию полукруглых абсид, примыкавших с обоих боков к центральному кубу здания, перекрытому самостоятельно на четыре ската (рис. 38).

Томон, обладая большим художественным чутьем, ясно сознавал значение Невы в планировке городского центра и в частности в планировке ансамбля Биржи. Он решил дополнить застройку вокруг водного зеркала, исходя из природных масштабов, и связать в одно целое Петропавловскую крепость и Зимний дворец постановкой своей Биржи. Основной композиционный акцент в этом сложном ансамбле он переместил с Петропавловской крепости на сооружаемую им Биржу. В осуществлении этого широкого градостроительного замысла чрезвычайно большую помощь Томону оказала Петербургская Академия Художеств.

Таким образом, с самого начала своей работы Томон трактовал Биржу не как отдельное здание, а как целый комплекс, объединяющий всю стрелку Васильевского острова, гармонически сливающийся с широким зеркалом Невы. Для этого он изменил весь облик стрелки, выдвинув ее окончание в середину водного пространства. Томон создал новый, нужный ему. контур стрелки Васильевского острова и одел его в гранит.

Кроме того, ему нужно было найти также пути, которые бы связали его новое сооружение с существующей уже застройкой.

Что могло сделать общий архитектурный силуэт застройки вокруг водного зеркала Невы интересным, захватывающим и запоминающимся? Что могло объединить в одно целое крепость, дворец и Биржу? Это — контраст композиционных решений, гармонически дополняющих друг друга.

В противовес распластанным, мощным стенам Петропавловской крепости, сливающимся с самой рекой, увенчанным только взлетом тонкой золоченой иглы, в противовес плотной, живописной массе Зимнего дворца, Томон дал необыкновенно строгий, цельный и монументальный объем биржевого здания, лишенный линейных контрастов, столь характерных для Петропавловской крепости и отчасти для Зимнего дворца. Принимая простую и четкую геометрическую форму биржевого сооружения, он исходил из правильного принципа, так как в данном окружении, чем строже и проще была принятая геометрическая форма здания, тем сильнее и яснее было ее художественное воздействие в целом (рис. 40 и 41).

Для бóльшего усиления композиционного контраста Томон решил и цветовую тональность биржевого комплекса по отношению к окружающей застройке также контрастно.

Стены Петропавловской крепости, увенчанные золоченой иглой, имели серовато-коричневую окраску. Живописные плоскости стен Зимнего дворца были образованы прихотливо



40. Биржа. Общий вид со стороны Невы

сплетающимися белыми архитектурными формами, частично покрытыми под бронзу и идущими по общему лазоревому фону. Окраска здания Адмиралтейства представляла сочетание двух цветов — белого и желтого. Томон принял для своего биржевого здания расцветку тоже из двух цветов — белого и серовато-зеленого. Окружающая здание могучая дорическая колоннада, окрашенная в белый цвет, чрезвычайно выгодно и эффектно выделялась на серо-зеленом фоне тела стены внутреннего объема. Внутренний же объем Биржи, контрастируя своей цветовой гаммой с окружающей застройкой, гармонически сливался с темнозелеными водами Невы.

Ростральные колонны, выполненные из кирпича, ради достижения большего контраста с колоннами Биржи не штукатурились и не окрашивались. Теплый цвет нетронутой кирпичной поверхности выгодно подчеркивался зеленым цветом ростр. Пьедесталы колонн — гранитные. Колоссальные аллегорические фигуры, сидящие у гранитных пьедесталов этих ростральных колонн, выполненные из белого пудожского камня, эффектно выделялись на фоне темного красновато-коричневого гранита. Стилобат биржевого здания, подобно пьедесталам ростральных колонн, Томон также одел в гранит.

Добиваясь особой мощи сооружения и желая перенести на него основной акцент, Томон сделал стрелку Васильевского острова его постаментом, стилобатом. Благодаря этому биржевое здание получило такое композиционное единство со всей стрелкой, что не может быть рассматриваемо изолированно. Нельзя рассматривать отдельно собственно объем биржевого здания, отдельно полукруглую площадь с пандусами к реке, отдельно ростральные колонны с колоссальными аллегорическими фигурами у их основания, отдельно большую биржевую площадь, примыкающую к зданию Двенадцати Коллегий. Это все представляет собой единый комплекс.

Биржевой комплекс является волевой композицией. Мощному разделению водного зеркала реки Томон противопоставил полукруглую площадь с наклонными пандусами, которая служила началом этого разделения. Это особенно наглядно выражено в плане. Для создания такого же эффекта и в пространстве Томон на месте снесенных им построек запроектировал по бокам Биржи вспомогательные, расположенные по дуге, фланкирующие архитектурные сооружения. Таким образом, принцип закругления, выраженный в плане, Томон сохранил и в пространстве, отобразив его в форме архитектурных сооружений, уводящих взгляд зрителя к центру всей композиции — к биржевому зданию. Неразрывность планового и объемного решений создала гармоническую цельность общей композиции.

Посредством широко поставленных массивных ростральных колонн и всего полукруглого гранитного спуска к Неве биржевой комплекс крепко утвердился против течения реки; образно выражаясь — его композиция стала «головой» вперед против течения широкого водного пространства, на его водоразделе. Главную ось композиции биржевого комплекса Томон наметил посередине Невы, вторую, подчиненную ось,—перпендикулярно ее берегам. Перпендикулярно оси, направленной по течению реки, он создал центральную композицию, рассчитывая на восприятие ее с реки, с кораблей, прибывающих в Петербургский порт на Васильевском острове. Симметричному разделению широкого водного зеркала на два протока — Большую и Малую Неву — архитектор ответил симметричной центральной композицией.

Перпендикулярно же второй оси, направленной по оси города, он создал динамическую композицию, рассчитанную на восприятие с дворцовой набережной. Динамике движущейся реки Томон противопоставил статическое решение своей композиции, достигнув тем самым чрезвычайно эффектного и убедительного выражения встречи мощной многоводной реки с «замковым камнем» центра города — биржевым комплексом.

Таковы общие, основные принципы композиционного построения биржевого комплекса.

Лаконичный и монументальный параллелепипед биржевого здания Томон окружил могучей дорической колоннадой из 44 колонн, поднятой на массивный гранитный стилобат с пандусами для въезда на него (рис. 39). Этим он создал сильное художественное воздействие и одновременно ясно определил масштабную



41. Биржа. Общий вид со стороны большой полукруглой площади

соразмерность архитектурного объема Биржи по отношению к человеку. Небольшой по своей абсолютной величине архитектурный объем Биржи создает впечатление огромной силы и величия. Биржа является классическим примером, наглядно иллюстрирующим одно из основных положений архитектурного творчества, — что значение большой или малой величины архитектурного сооружения совершенно не определяется его фактической абсолютной величиной, а всецело зависит от системы его членений, выраженных по отношению к человеку.

Композиционное построение биржевого комплекса следует принципу облегчения по направлению снизу вверх. Вся оконечность Васильевского острова, как мы знаем, превращена Томоном в стилобат биржевого комплекса. Собственно биржевое здание стоит в центре его, также на стилобате, но значительно меньшей площади и высоты по сравнению со стилобатом всего комплекса. Наружная колоннада, окружающая внутренний параллелепипед, охватывает его лишь на высоту двух третей, что в сильной степени подчеркивает принятый принцип облегчения кверху. Это наружное кольцо колонн усиливает слияние биржевого здания с окружающим природным пространством. Массы сооружения как бы вбирают в себя это пространство и одновременно как бы сами переходят в него. Выступающий над окружающей колоннадой внутренний параллелепипед, где расположен главный зал, перекрыт двухскатной крышей с фронтонами по торцам. Это еще сильнее подчеркивает облегчение построения композиции по направлению вверх.

Таким образом, все композиционное построение биржевого комплекса, включая стрелку Васильевского острова, подчинено принципу облегчения кверху, поэтому-то оно как бы порождается широким водным простором Невы.

Для слияния наружной колоннады с внутренним объемом здания Томон применил очень остроумный прием. Фронтоны по торцам внутреннего параллелепипеда, выступающие над наружной колоннадой, он прорезал огромными полуциркульными окнами с эффектными рустованными наличниками. В торцовых частях Биржи на аттике наружной колоннады он поместил большие объемные скульптурные аллегорические группы: Нептуна в окружении двух рек — Невы и Волхова — и Неву в образе молодой женщины, также окруженную аллегорическими фигурами.

Эти группы воспринимаются на фоне громадных полуциркульных окон, которые служат для них фоном и богатой рамой. В перспективном же восприятии находящиеся на разных плоскостях громадные аллегорические группы и огромные с эффектными наличниками полуциркульные окна сливаются в одно целое и создают убедительную связь наружной колоннады с внутренним параллелепипедом здания.

Рассчитывая на эффектное восприятие биржевого комплекса с кораблей, приплывающих по Неве и с дворцовой набережной (рис. 42), Томон решил свое сооружение как гармоническое сочетание объемов, организующее всю стрелку Васильевского острова. Здесь нет красивого главного, второстепенного бокового и кое-как выполненного заднего фасадов. Здесь все объемно.

Подобный принцип «всефасадности» характерен для русского зодчества и нашел яркое и полное воплощение в русских церковных сооружениях еще в глубокую старину.

Биржа Томона — это по существу целый ансамбль, который рассчитан на круговое восприятие. Поэтому у обоих торцов Биржи были организованы площади, соединенные между собой широкими проездами, которые всегда, особенно весной и летом, служили местом народных гуляний [49].

При перемещении точки наблюдения, составляющие объемы биржевого ансамбля, получают каждый раз новые положения по отношению друг к другу. Отсюда создается впечатление многогранности сооружения.

Смотря на биржевой комплекс Томона с разных точек зрения, мы невольно приходим к выводу, что одно красивое сооружение превращается в столько украшающих город зданий, сколько различных точек зрения дается для его обозрения. Биржевой комплекс Томона в различных ракурсах, с различных точек зрения, где бы мы ни находились на Дворцовой набережной Невы, всегда находится около нас. При

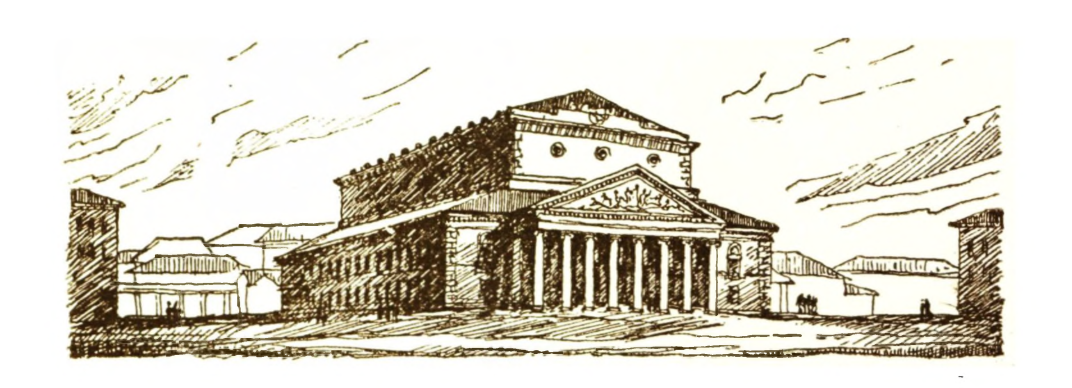


42. Общий вид биржевого комплекса. Фото XIX века

сопоставлении с ним большее значение получают и другие здания, построенные по берегу Невы, например Смольный Институт.

Благодаря тонкому мастерству и знанию самобытных национальных особенностей русской культуры Томону удалось наиболее полно отобразить в архитектурном облике Биржи социально-экономические и политические требования правящих классов того времени. Монументальный и величественный образ Биржи, возглавившей и организовавшей всю застройку Петербургского морского порта, невольно внушал прибывавшим иностранцам мысль о возраставшей мощи русской державы. Капитаны, шкиперы и купцы распространяли славу о ней по всему миру.





ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ЖИЛЫЕ СООРУЖЕНИЯ



ТОМОН выполнил много проектов общественных и жилых сооружений как для Петербурга, так и для провинции Российской империи. Значительную часть своих проектов он осуществил в натуре. Наряду с величественными театральными зданиями Томон с неменьшим мастерством создал ряд чрезвычайно разнообразных по своему назначению сооружений. В числе его работ можно упомянуть: госпиталь и портовые склады для Одессы, жилые дома Лаваля, Северина и Строгонова для Петербурга, большую серию проектов для застройки губернского города, амбары Сального Буяна в Петербурге, здание института глухонемых для местечка Романова Волынской губернии и т. п.

Как правило, все томоновские сооружения имели высокохудожественный архитектурный облик. Предельное же укрупнение архитектурных форм, изысканная простота, необыкновенная цельность и собранность внешнего объема, заимствованные им у архитектурных шедевров русского зодчества, придавали томоновским сооружениям величественность и монументальность. Даже такие, казалось бы, подсобные сооружения Томона, как портовые склады для Одессы и амбары Сального Буяна в Петербурге, получили замечательное архитектурное решение и благодаря этому, безусловно, являются значительными художественными произведениями.

ТЕАТРЫ

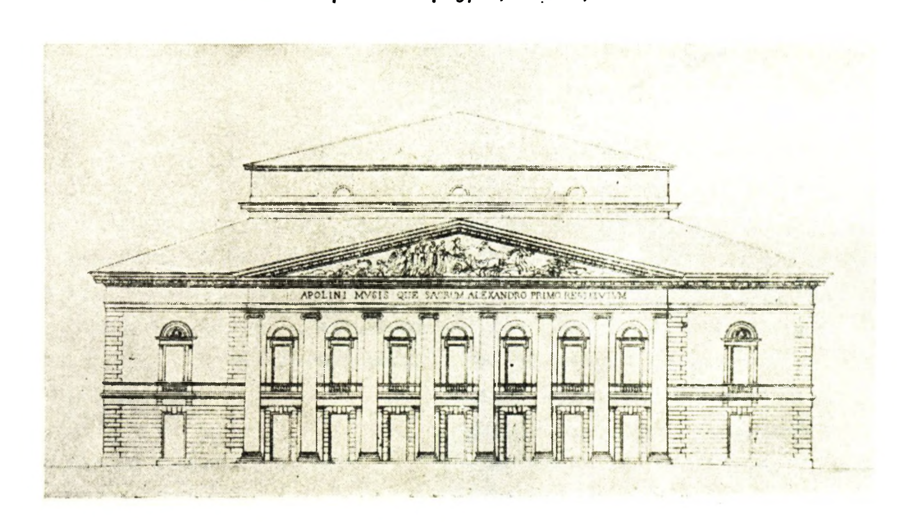
Томон выполнил большую серию замечательных проектов театральных зданий. К большому сожалению, осуществление в натуре получили лишь проекты двух его театров: перестройка Большого Санкт-Петербургского театра и театра в Одессе.

Томон создавал и строил свои театральные здания в период окончательного формирования и расцвета русской национальной классики в архитектуре, представляющей по своему существу самый высокий этап мирового зодчества того времени. Его сооружения показывают нам, что Томон блестяще понял, изучил и глубоко впитал в себя принципы русской архитектурной школы, благодаря чему смог выстроить эти замечательные произведения.

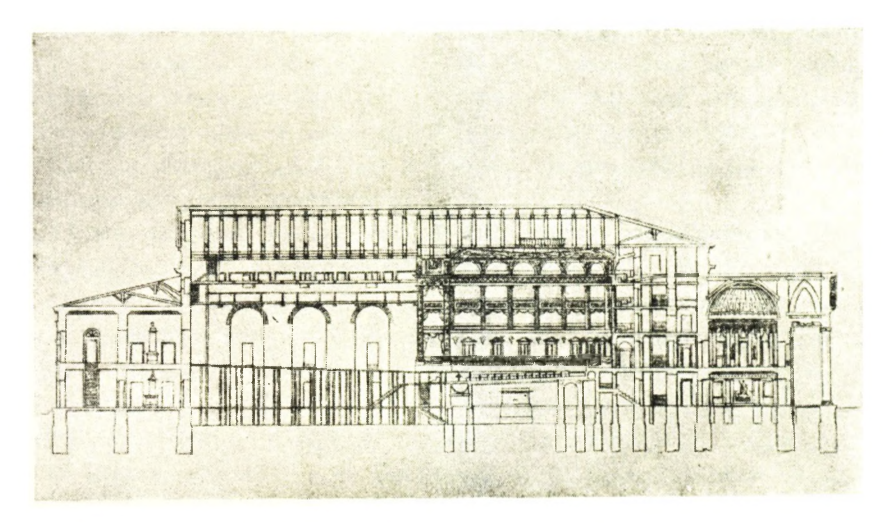
Могучая, самобытная русская архитектурная культура помогла Томону создать такие театральные сооружения, которые превзошли все существовавшие в то время театры Европы.



43. Большой театр в Петербурге, перестроенный Томоном



44. Большой театр в Петербурге. Фасад. Офорт



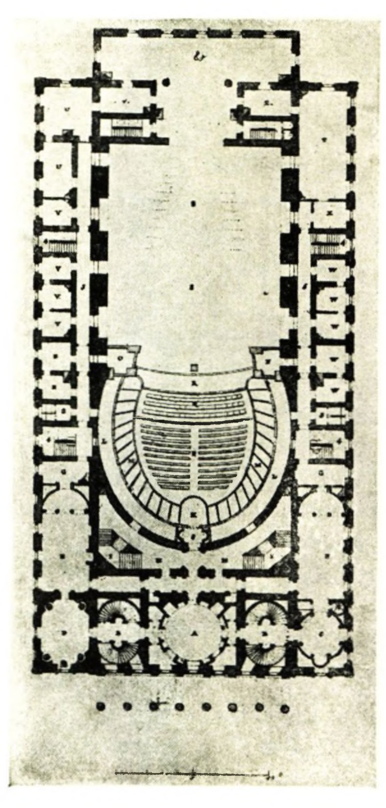
45. Большой театр в Петербурге. Разрез. Офорт

ПЕРЕСТРОЙКА БОЛЬШОГО ТЕАТРА В ПЕТЕРБУРГЕ

В Петербурге Томон перестроил Большой театр. Придав ему совершенно иной архитектурный образ и иную планировку внутренних помещений, он по существу в габаритах старого сооружения выстроил совершенно новый театр, который по праву вошел в число шедевров русской архитектуры эпохи классицизма (рис. 43).

Площадь, на которой стоял Большой театр (ныне на его месте выстроено здание Консерватории), расположена между Мойкой и Екатериненским каналом, близ Коломны.

Вначале здесь, по указу Екатерины II, было построено деревянное театральное здание. Впоследствии Екатерина II решила соорудить на месте деревянного театра новый каменный театр. Постройку его поручили архитектору и художнику-живописцу Тишбейну [50].



46. Большой театр в Петербурге. План. Офорт

Новый каменный театр должен был по своей величине и великолепию затмить все ранее существовавшие европейские театры [51].

Строительство театра было закончено в 1783 году. Вновь выстроенный театр, действительно, долгое время был первым по величине театром в Европе.

Судя по сохранившимся проектам фасада и поперечного разреза, выполненным Тишбейном, а также по рисунку Ламони, на котором изображен этот театр, он представлял собой очень большое, но маловыразительное архитектурное сооружение.

Композиционный акцент театра был сосредоточен на прямоугольном выступе главного фасада. Этот выступ был украшен восемью плоскими пилястрами дорического стиля. Рельеф их был настолько незначительным, что они не могли придать торжественное выражение всему фасаду. Сверху выступ был завершен прямоугольным аттиком с втопленными в него филенками.

Над прямоугольным фронтоном, образованным двухскатным перекрытием основного объема здания, была помещена фигура сидящей Минервы из каррарского мрамора. В одной руке Минерва держала копье, которое одновременно служило и громоотводом [52], а в другой — щит, на котором имелась надпись: «Vigilando buiesco» — «Бодрствуя, покоюсь».

На площади перед театром были сооружены шесть беседок из дикого камня с железной кровлей, здесь зимой грелись у костров кучера.

Начиная с 1785 года, в этом каменном театре неоднократно производились ремонтные работы и различные переделки, в которых принимали участие крупнейшие архитекторы того времени: Захаров, Старов и другие [53].

В 1802 году Александр I решил произвести капитальный ремонт Большого театра и одновременно изменить его невыразительный фасад.

Бурный рост новой столицы Российской империи и ее расширявшееся мировое значение потребовали совершенно иного, более представительного и величественного архитектурного образа театра. К перестройке театра был привлечен придворный архитектор Томон.

В составлении проекта перестройки участвовал и архитектор Кваренги, так как до нас дошел его проект Большого театра для Петербурга. Но к осуществлению в натуре был принят проект Томона. Томон выполнил несколько проектов перестройки фасадов этого театра. На одном из них имеется гриф графа Толстого: «Конфирмован его Императорским величеством апреля 9-го дня 1802 года».

Согласно первоначальному заданию Томон предполагал изменить лишь фасад театра. Но когда он приступил к переделке, то перестроил весь театр до основания, изменив весь облик его и снаружи и внутри, вплоть до того, что была заложена часть старых оконных проемов и пробиты новые. Сам Томон дал следующие пояснения к выполненным им чертежам перестройки этого театра:

«Фасад представляет собой портик ионического ордера из восьми колонн, увенчанных фронтоном. Фронтон украшен барельефом, изображающим Аполлона, окруженного хором Муз. Первый этаж состоит из круглого в плане вестибюля, в который ведут три главных входа. Направо и налево две лестницы с двойным маршем ведут во второй этаж. Остальное пространство занято девятью другими входами: выходными лестницами, коридорами, кассами и помещениями различных служащих» [54].

Пояснения самого автора к своим проектам очень ценны и интересны. Мы видим, что Томон представлял себе театральное здание, как очень лаконичный объем, акцентированный лишь с главного фасада величественным портиком, увенчанным треугольным фронтоном с богатым лепным барельефом на теле его тимпана. Именно в этом лаконизме архитектурных средств заложена необычайная сила его воздействия. Здесь нет каких-либо архитектурных акцентов ни на боковых, ни тем более на заднем фасаде, как это, например, имело место в проекте театра Кваренги.

Томон дал также описание и внутреннего устройства своего театра. «Украшения внутренних барьеров, — по его сообщению,—сделаны в стиле греческих театров. Двери подражают античным вомиториям, пространства между дверями украшены трофеями. Первый ряд лож образует круглый амфитеатр, над которым возвышаются два другие ряда по 32 ложи, отделенные по две колоннами коринфского ордера. Передняя часть каждой ложи украшена барельефами — гризайль на золотом фоне. Эта внутренняя колоннада увенчана последним ярусом лож в форме аркад, поддерживаемых Гениями и Славами, которые отделяют раек от лож. Эти фигуры, цвета бронзы, прекрасно гармонируют с плафоном, на котором мы видим девять Муз под сводами, украшенными арабесками. Плафон образует как бы большой зонтик, разделенный на два отдела, — по краям расположены знаки зодиака, а середина изображает ночь. Авансцена украшена арабесками, в центре которых государственный орел поднимается среди облаков, окруженный Гениями» [55].

При знакомстве с личными описаниями Томона невольно обращают на себя внимание многочисленные ссылки на античные образцы. Здесь не нужно забывать, что данная эпоха была периодом увлечения античностью. Гениальные русские архитекторы в вопросах критического освоения принципов античности далеко опередили западно-европейских зодчих. Особенно многого добились русские архитекторы в практическом претворении этих принципов в жизнь. Упоминание же античных образцов в публикуемых описаниях было в то время модой. В личных описаниях мастеров иностранного происхождения это модное направление получило излишне подчеркнутый характер. Иностранцы, приезжавшие в Россию, в своем творчестве практически следовали выдающимся образцам могучего русского зодчества, но в теоретических высказываниях следовали моде, ссылаясь только на образцы античной архитектуры.

Наряду с собственными описаниями Томона чрезвычайно интересно познакомиться и с тем, что писали о театре его современники.

«Несколько месяцев тому назад газеты с похвалой говорили о новом театре ... и дали описание этого сооружения, одного из самых замечательных среди ныне существующих, по своей величине и великолепию... Единственный перистиль в восемь колонн, находящийся на главном фасаде, позволяет удобно выходить под его защитой, так как колонны находятся на уровне земли, достаточно удалены от стены, давая возможность проезда экипажам». Следовательно, портик театра нес не только архитектурно-художественные функции, но и служил также утилитарным целям. Заканчивается описание сообщением, что «...подобного сооружения еще нет во Франции, несмотря на двадцать театров, которыми Париж скорее загромож-



47. План Одессы: 1 — театр Томона; 2 — госпиталь (городская больница)

ден, чем украшен... Ни один из них не позволяет еще ставить большую оперу с помпой, требуемой при собрании богов и героев» [56].

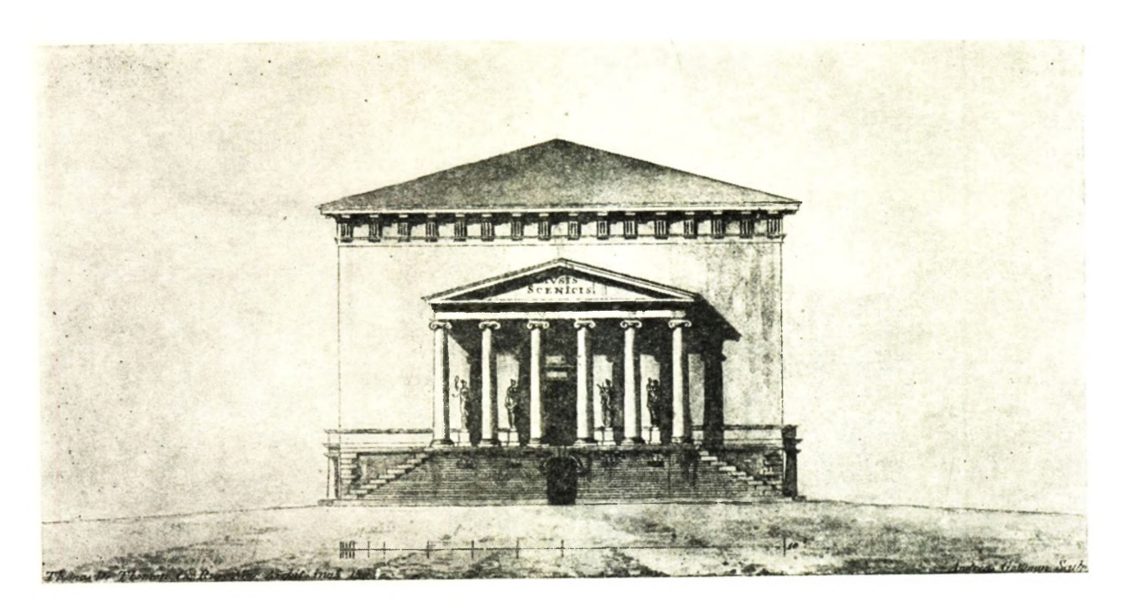
Судя по чертежам и описаниям как самого Томона, так и его современников, перестроенный им Большой театр действительно представлял собой исключительный интерес в художественном отношении (рис. 44—46).

Гениальные русские архитекторы, рассматривавшие и утверждавшие проект этого театра, помогли Томону создать величественное театральное сооружение, отразившее в своем архитектурно-художественном образе пышный расцвет самобытной культуры русского народа. Могучий расцвет русской классики нашел в этом сооружении свое яркое выражение. Поэтому перестроенный театр вызывал законную гордость у русских и глубоко поражал всех попадавших в него иностранцев.

До нашего времени театр не сохранился. Он вскоре после своей переделки, в ночь на 1 января 1811 года, сгорел до основания.

Современник Томона Ф. Вигель так описывает это событие в своих «Записках»: «Несчастным происшествием начался печальный 1811-й год. В то самое время, когда все тешились и плясали, встречая его, Большой каменный театр, близ Коломны, заново отделанный, славный и обширный, ровно в полночь загорелся; никакими средствами не могли унять пламя, и зарево его до утра освещало весь испуганный Петербург. Люди, которые ждут беды, во всем готовы видеть худое предзнаменование. Один только главный директор театра, Нарышкин, не терял веселости и присутствия духа: он сказал по-французски прибывшему на пожар, встревоженному царю: «Ничего нет более — ни лож, ни райка, ни сцены, все один партер (Tout est parterre)» [57].

Произведенное следствие точных причин пожара не установило. Результаты следствия были доложены Александру I, который заключил, что «причиной пожара явилось нерадение о своей должности смотрителя театра, губернского



48. Театр в Одессе. Фасад. Офорт. Оригинал раскрашен от руки акварелью

секретаря Шишкина», и приказал отстранить его от этой должности [58].

Через семь лет театр был перестроен. В архитектуре нового здания ничего от томоновского проекта не сохранилось. Театр получил новый внешний архитектурный облик и другую внутреннюю планировку. В 1836 году он был снова переделан. И, наконец, впоследствии это здание было снесено совсем, и на его месте построено новое здание Консерватории.

ТЕАТР В ОДЕССЕ

В 1803 году во время работ по перестройке Большого Петербургского театра Томон получил заказ на проектирование театра для Одессы.

Для только что возникавшего города Одессы этот театр явился одной из первых монументальных построек. Обогатившись в России большим художественным опытом, воспитанный на прогрессивной русской градостроительной культуре, Томон понимал, что застройку города нужно производить с учетом и обязательным использованием его природных особенностей. Одесса — приморский город. Поэтому естественно, что ее основные городские сооружения необходимо было связать с важнейшим природным фактором этого города — с морем.

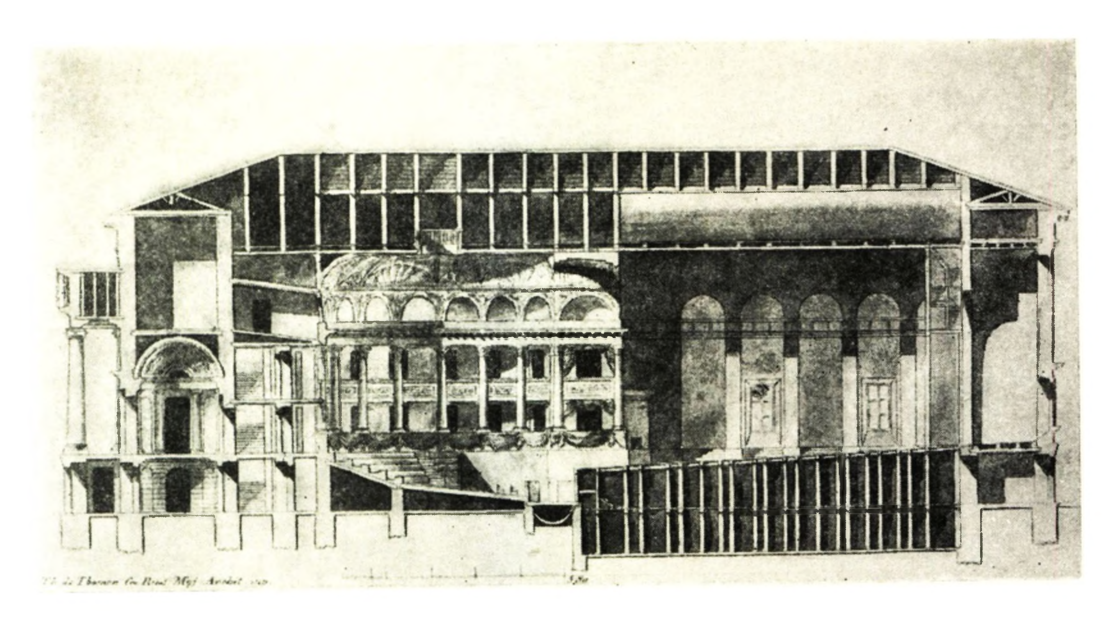
Исходя из этих соображений, Томон поставил свой театр около моря, вблизи того места, где впоследствии была сооружена знаменитая Одесская лестница (рис. 47). Поэтому томоновский театр был издали виден с моря.

«Когда подъезжаешь в Одессу морем, — читаем мы в изданиях того времени, — театр — первое здание, которое выгодно представляется взору» [59].

Рассчитывая на восприятие театра с больших дистанций, Томон решил его в виде очень простого и лаконичного объема, подчеркнутого лишь с главного фасада мощным шестиколонным портиком. Но окончательный образ одесского театра Томон нашел не сразу. Первоначальные проекты не имели той простоты и обобщенности, которые характерны для выполненного впоследствии театра.

К одному из промежуточных своих вариантов одесского театра (рис. 48) Томон дал такое описание:

«Фасад этого театра представляет собой подобие небольшого греческого храма: шесть ионических колонн возвышаются на цоколе. В центре расположен вход в вестибюль, который ведет в партер и в коридоры театра. Ширина фасада равна шести саженям на два-

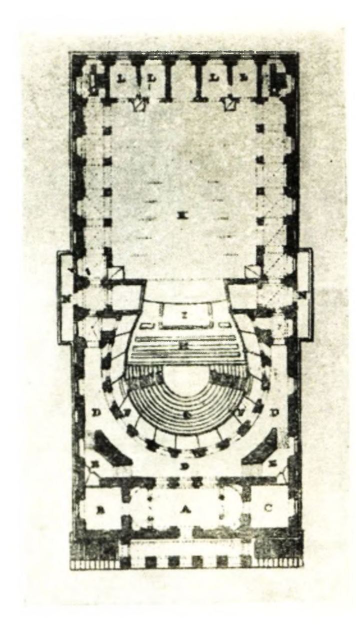


49. Театр в Одессе. Разрез. Офорт

дцать две сажени глубины. Имеется три главных входа и шесть выходов» [60].

Говоря о подобии греческому храму, Томон, как видно из проекта, имел в виду лишь своеобразную переработку его принципа как отдельно стоящего архитектурного сооружения.

О внутреннем решении того же варианта (рис. 49) Томон говорит следующее: «Интерьер этой залы представляет амфитеатр полукруглой формы: его ширина, беря от глубины лож, равна семи саженям на шесть сажень длины от входа до подсцениума. Отверстие авансцены и глубины театра равны 19—17 метрам. Имеется два ряда лож и раек. Раек поддерживается четыремя колоннами коринфского ордера, что составляет 15 отдельных лож в каждом ряду и 2 ложи на авансцене — одна для губернатора, другая — для дирекции. Серединная ложа является почетной ложей для церемоний» (рис. 50).



50. Театр в Одессе. План. Офорт

Приведенные описания взяты из книги, изданной Томоном в 1806 году. В натуре же театр имел совершенно другое выражение.

В выстроенном театре шестиколонный портик коринфского ордера занимал всю ширину торцового фасада, треугольный фронтон которого совмещался с кровлей перекрытия основного объема театра. Притом колонны стояли на земле.

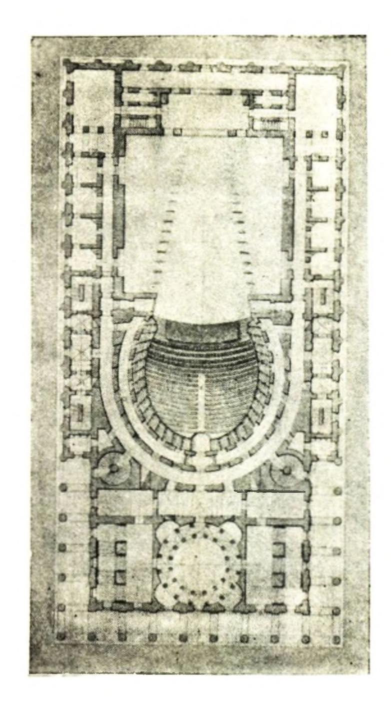
В проекте Томона показан также шестиколонный портик, но ионического ордера, и величина его значительно меньше торцового фасада. Кроме того, в этом проекте колонны портика стоят не на земле, а на высоком стилобате, имеющем форму крыльца.

В процессе строительства, которое продолжалось очень длительное время, Томон переработал опубликованный им вариант. Вообще в том же 1803 году он выполнил еще несколько проектов. Среди них имеются решения, очень похожие на осуществленный театр в Одессе, отличающиеся лишь большей величиной.

Строительство театра шло крайне медленно и закончилось лишь в 1809 году. Объясня-

лось это нехваткой рабочих рук. В то время в Одессе шло бурное городское строительство— строились одновременно сотни различных сооружений.

За строительством театра наблюдал городской архитектор. Не исключена возможность, что в Одессу приезжал и сам Томон. После осмотра строительства он, вероятно, и изменил свой опубликованный проект. В натуре он должен был почувствовать, что для одесского театра, стоящего на возвышенном месте, открытом с моря, требовался очень обобщенный, лаконичный и вместе с тем очень сильный композиционно-архитектурный образ. Эти черты получили свое полное выражение в выстроенном здании.



51. Проект театра. План первого варианта

Томон сумел своим сооружением полностью ответить запросам и требованиям быстро растущего в то время приморского города русской империи. В мощном и монументальном архитектурно-художественном облике театра нашла свое яркое выражение все возраставшая сила и мощь русского государства, прочно основывавшегося на морских торговых путях.

Вместимость театра была рассчитана на 700—800 человек. Со временем город значительно вырос. В связи с этим появляется желание увеличить вместимость театра различными переделками. Капитальные переделки, преследовавшие цель расширения здания, производились в 1820, 1857 и 1872 годах. В результате этих переделок театр оброс случайными пристройками, которые в конечном счете совершенно исказили и свели на-нет томоновский замысел. Так, например, для увеличения помещения театрального фойе наружная колоннада главного театрального портика была забрана каменной стеной. Колонны превратились после этого в пилястры. Перед этими пилястрами был сделан большой железный навес, который перерезал все пилястры. Навес должен был служить заменой упраздненного величественного портика томоновского здания.

Против Ришельевской улицы, с боковой стороны театра был пристроен каменный одноэтажный вестибюль. Он обезобразил весь боковой фасад, так как явился совершенно чужеродным наростом на теле театрального здания.

После всех перестроек величественное томоновское здание превратилось в неинтересное коробкообразное сооружение с выступающими по бокам пристройками.

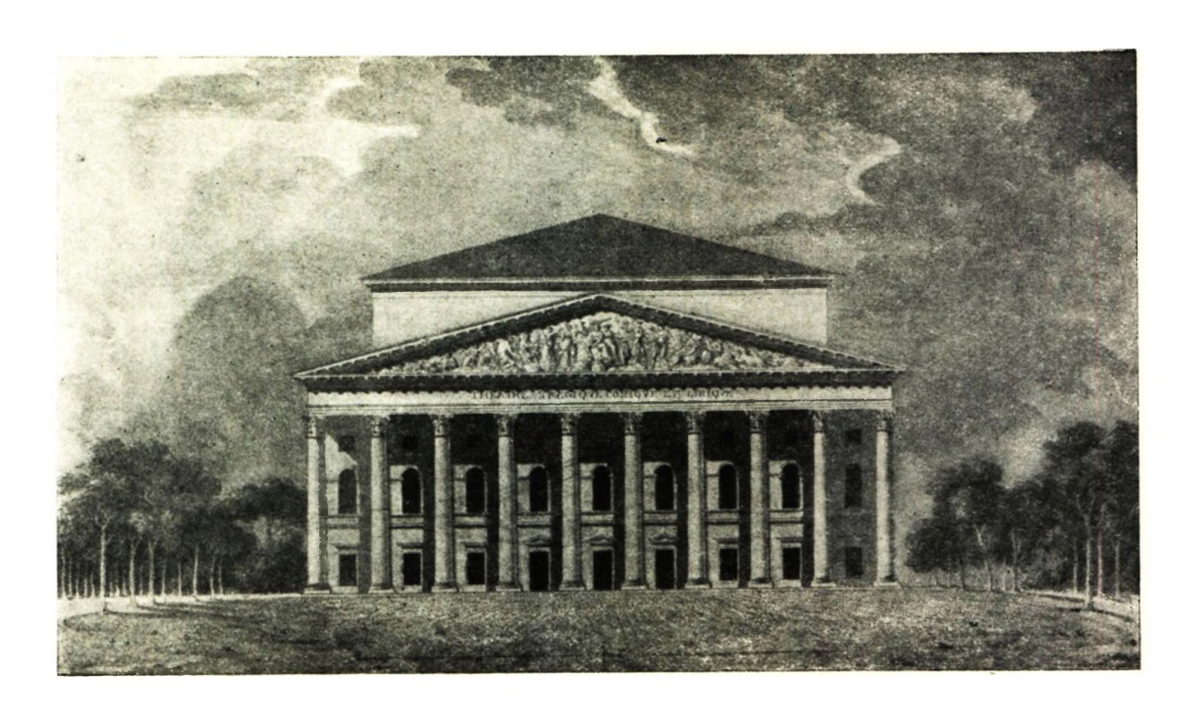
Работы по последней переделке закончились осенью 1872 года, а в ночь на 1 января 1873 года театр сгорел до основания. Пожар возник от газового рожка, освещавшего ночью часы, висевшие на боковом фасаде.

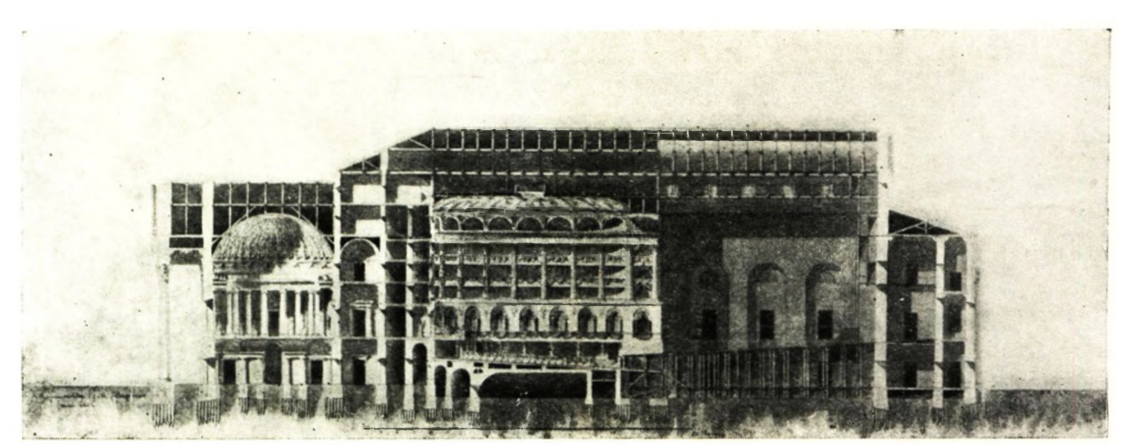
Одесский театр был значительно скромнее и проще Большого Петербургского театра. Но так как архитектурно-художественный образ этого здания рассчитывался на восприятие с больших дистанций, Томон придал сооружению очень обобщенный и лаконичный образ, наделив его предельно укрупненными архитектурными формами. Благодаря этому одесский театр, несмотря на свою небольшую абсолютную величину, создавал впечатление необыкновенной мощи и величия.

Это произведение Томона оказало влияние на последующую застройку города. Впервые примененные Томоном в этом здании свободно стоящие на земле колонны портика получили впоследствии широкое распространение в различных постройках Одессы.

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВ

Одновременно с работой над проектами театра для Одессы Томон выполнил в 1803 году еще несколько проектов театральных зданий. Никаких указаний о предполагаемом месте построения этих театров на чертежах нет. Некото-



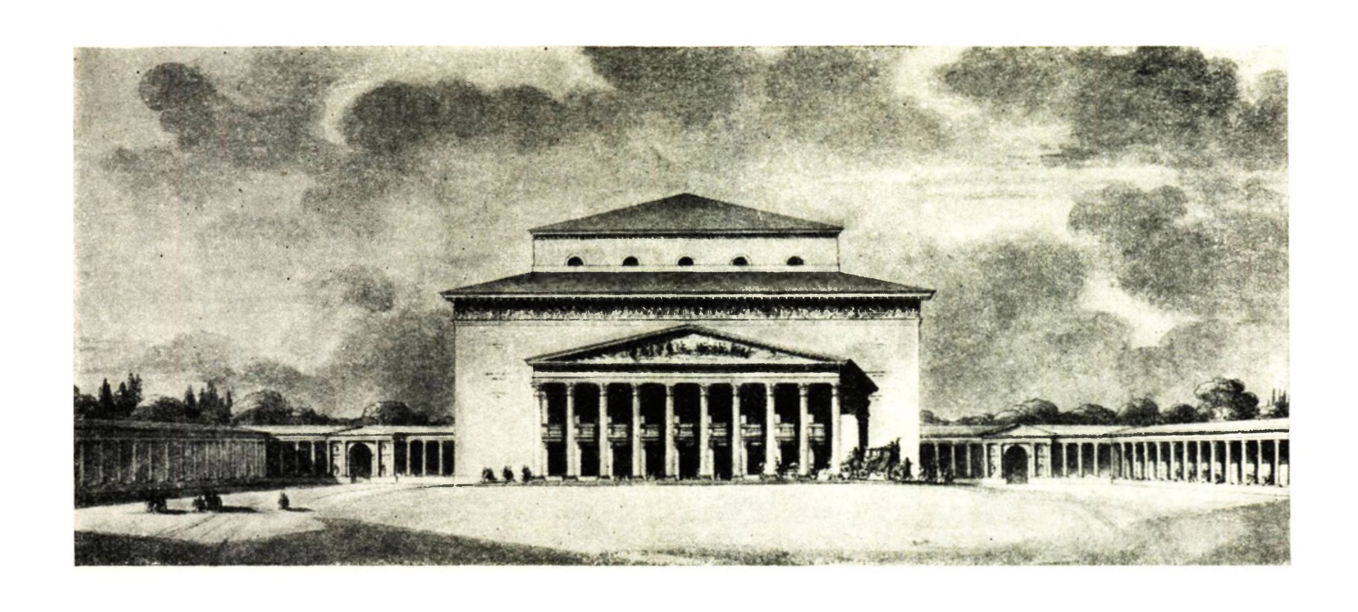


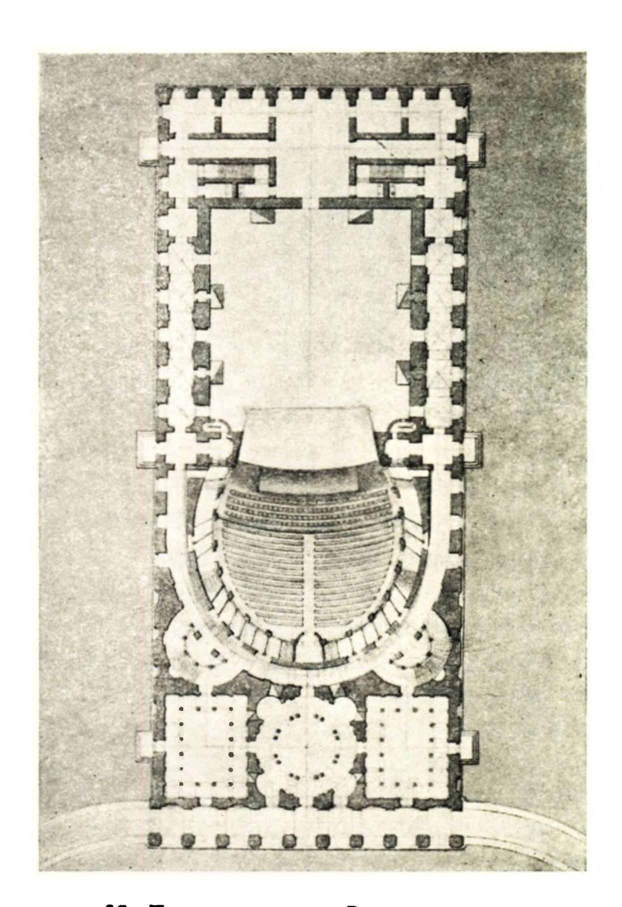
52. Проект театра. Первый вариант. Вверху — фасад; внизу — разрез

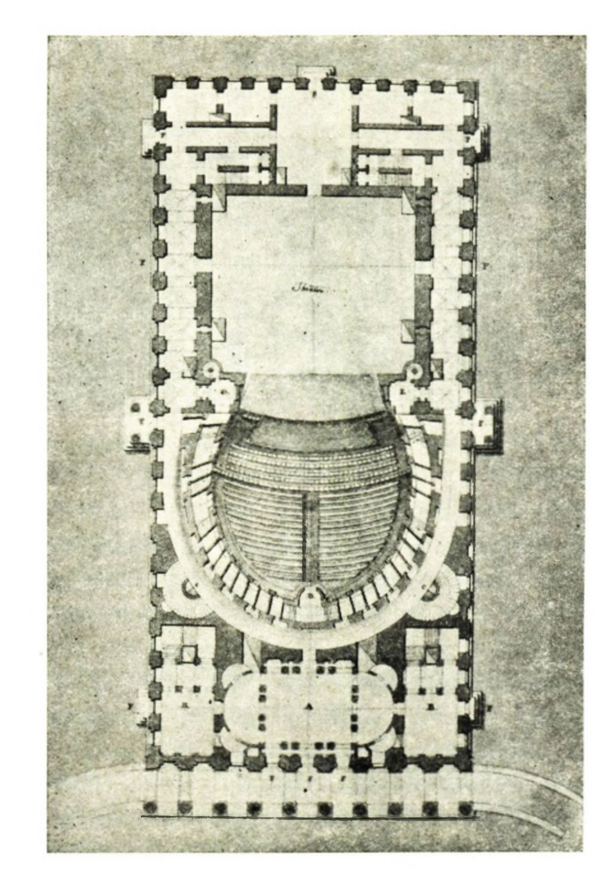
рые из них по своему образу довольно близки к одесскому театру, хотя все они значительно большей величины, поэтому их нельзя рассматривать как варианты проекта одесского театра. Вернее предположить, что Томон имел в то время еще какой-то другой заказ на проектирование театра для Петербурга, который так и остался не доведенным до конца.

В 1811 году Томон вернулся к теме театра в связи с конкурсом на решение театрального здания на территории бывшей Аничковой усадьбы (впоследствии на этом месте Росси построил Александринский театр). Для этого конкурса Томон целиком использовал выполненные им ранее проекты театральных зданий. Это может служить подтверждением того, что проекты театров 1803 года он выполнил для Петербурга.

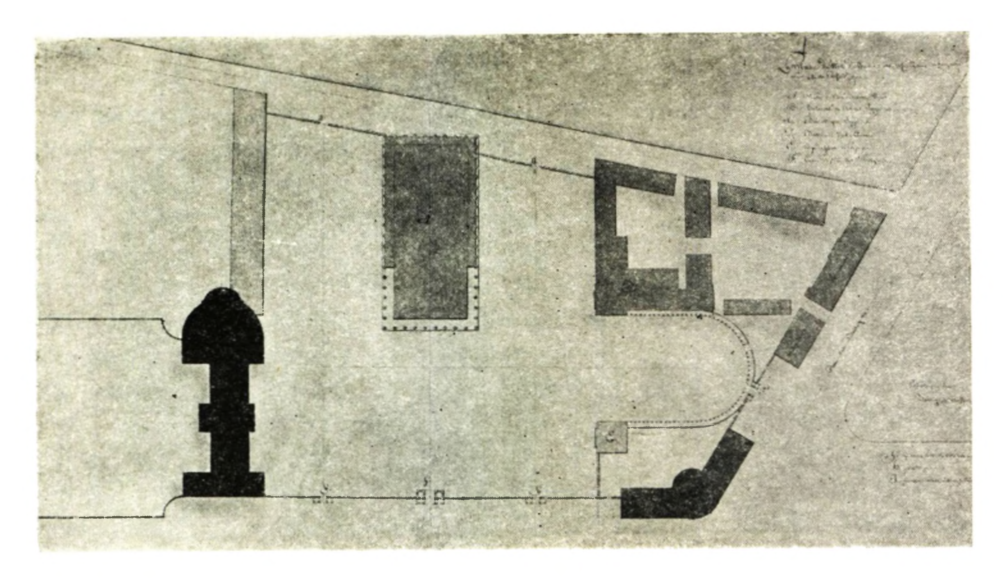
Один из вариантов театральных зданий, представленных Томоном в 1811 году, был положен в основу для составления технического проекта. Разработка этого проекта затянулась до 1813 года. Скоропостижная смерть зодчего помешала ее окончательному завершению. Томон не успел даже подписать чертежи, это говорит



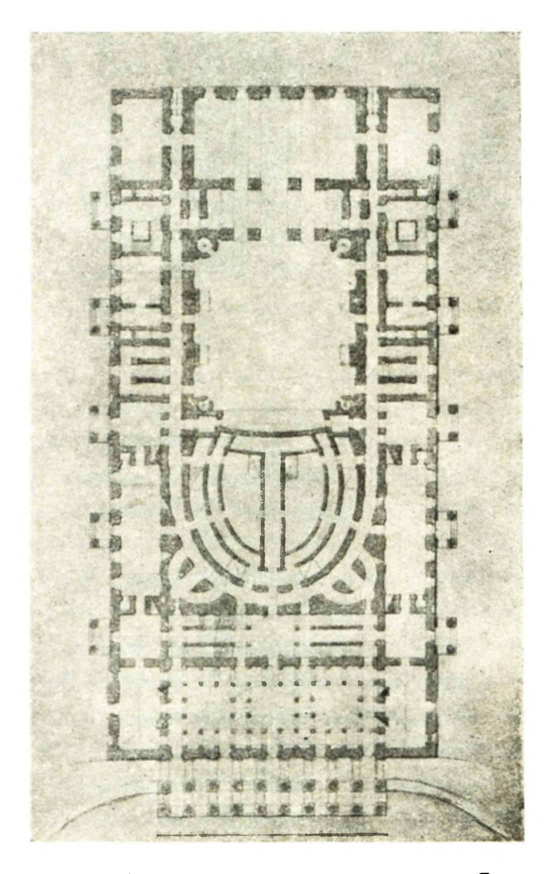


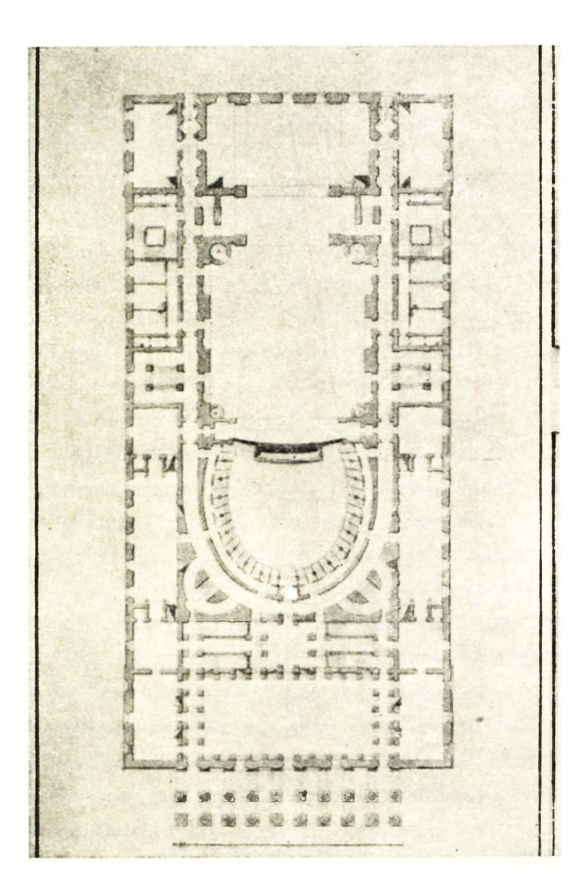


53. Проекты театров. Вверху — фасад третьего варианта; внизу: слева — план третьего варианта, справа — план четвертого варианта



54. Генеральный план театра. Первый вариант





55. Технический проект театра. Слева — план первого этажа, справа — план второго этажа

о том, что он продолжал еще над ними работать, так как на всех своих законченных чертежах он любил ставить свою подпись, титул и дату.

Технический проект театра выполнен Томоном на больших листах бумаги и представляет исключительный интерес. Особенно останавливает внимание большое мастерство проработки чертежа разреза театра.

Первый вариант проекта театрального здания, датированный 1803 годом, имеет в плане форму прямоугольника «22 × 48 сажен» (рис. 51).

Главный фасад здания образует десятиколонный портик коринфского ордера. Специфической особенностью этого варианта являются заходящие на одну треть боковых фасадов колонны главного портика. Такой прием придавал особую выразительность театральному зданию и органически связывал главный фасад театра с его боковыми сторонами. В остальных же частях бокового и заднего фасадов шли пилястры около стен, в виде полуколонн.

Общее решение этого варианта отличается необыкновенной компактностью и богатством архитектурной композиции. Художественный образ театра построен на четком и спокойном ритме колонн и пилястров, имеющих форму полуколонн, которые охватывают вокруг все здание. Подобное решение театра было пригодно лишь для столичного театрального здания.

Второй вариант театра имеет в плане также форму прямоугольника, тоже размером «22 × 48 сажен». Но в отличие от первого варианта в этом проекте принят десятиколонный портик главного фасада. Здесь в принципе повторяется решение, которое Томон применил в опубликованном им проекте одесского театра. Но колонны портика стоят почти на земле, тогда как в проекте театра для Одессы они стояли на стилобате. На треугольном тимпане портика рассматриваемого проекта сделана надпись: «Театр трагический, комический и лирический». Эта надпись точно указывает назначение проектируемого здания. В перестроенном Томоном Большом театре по преимуществу ставили оперу, этот же театр предполагался для драматических постановок.

Несколько необычно выглядит решение разреза этого варианта. При классическом решении наружного фасада интерьеры его выполнены в романтическом духе. Правда, этот же разрез театра может относиться к другому, выполненному Томоном варианту фасада, в котором он отошел от классических мотивов. Вместо портика на главном фасаде он дал в этом варианте на уровне перекрытия первого этажа выступающую вперед террасу на столбах. На эту террасу в летнее время можно было выходить из центрального круглого в плане холла театра.

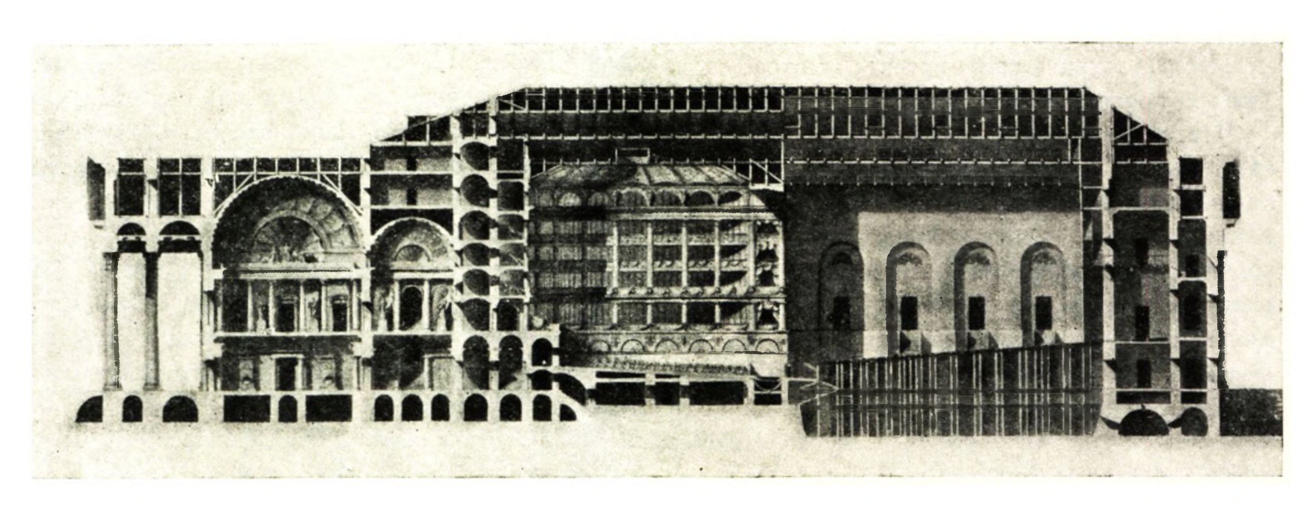
Третий вариант театра представляет в плане прямоугольник размером «20 × 47 саженей» (рис. 53). В этом варианте так же, как и во втором, на фасад выходит десятиколонный портик коринфского ордера, не доходящий до углов здания. Резко отличается лишь окружение этого театра. По обеим сторонам основного объема здания идет невысокая, крытая галерея, образованная из длинной колоннады ионического ордера. Эта ионическая колоннада в свою очередь имеет два композиционных акцента в виде монументальных ворот.

В четвертом варианте театр также прямоугольной формы, но размером «21 × 40 саженей». Здесь Томон повторяет принцип решения, примененный им в первом варианте. Главный фасад подчеркивается десятиколонным портиком. На боковом и заднем фасадах ритм колонн главного портика повторен прямоугольными пилястрами. Вообще этот вариант по своему характеру близок к осуществленному в натуре одесскому театру Томона. Правда, там главный портик, занимающий также всю ширину торцового фасада, имеет не десять, а шесть колонн.

Все решения томоновских театров можно разделить на два различных вида.

В первом — портик занимает всю торцовую часть театрального объема здания. Во втором — главный портик значительно меньшего размера по сравнению со всей величиной торцового фасада. Самый же объем театров при всех портиках имеет очень компактную форму и удачно решенную планировку внутренних помещений.





56. Технический проект театра. Вверху — фасад, внизу — разрез

Когда впоследствии Томон вернулся к проектированию театра, который предполагалось соорудить на месте ныне существующего Александринского, то он обратился к разобранным выше вариантам. Но так как Томону приходилось показывать проекты театров в 1811 году, то он старую дату «1803» переправил на нужную ему новую дату «1811». Кроме этого, на некоторых чертежах он расписался второй раз и указал при этом свой новый чин «майора», полученный им в том же, 1811 году, при поступлении в корпус инженеров путей сообщения. Заново ему пришлось решить один лишь генеральный план расположения театра (рис. 54).

Решая генеральный план, Томон попытался с наименьшей затратой средств организовать новую театральную площадь. Он оставил нетронутым здание Аничкова дворца, Публичную библиотеку, еще в то время незаконченную со стороны площади. Сохранил целиком направление Толмазова переулка, на который лишь выступил угол театра. Он отодвинул театр от красной линии Невского проспекта, организовав перед ним парадный двор. Против Аничкова дворца Томон запроектировал новую небольшую полукруглую площадь со сплошной колоннадой. Находившийся на территории усадьбы пруд с островом он засыпал. На месте, ча-

стично занятом раньше прудом, он поставил новое большое здание. В нанесенном на этом генеральном плане театре мы сразу же узнаем разобранный выше первый вариант театрального здания.

Один из вариантов томоновских театров был принят за основу для выполнения технического проекта.

Выполненный Томоном технический проект театра носит следы очень тщательной проработки. План имеет прямоугольную форму размером «28 $\times$ 58 сажен». Соответственные стороны перестроенного Томоном Большого Петербургского театра были равны «21 и 42 саженям». Таким образом, размеры нового театра указывают на то, что он проектировался для Петербурга.

Планы технического проекта театра отличаются простотой и лаконичностью (рис. 55).

К этому проекту Томон выполнил два варианта фасада, которые очень незначительно отличались один от другого в прорисовке мелких деталей (рис. 56). Десятиколонные портики коринфского ордера были запроектированы значительно меньшего размера по сравнению с величиной стены театра, выходящей на главный фасад.

Для придания большей выразительности принятому архитектурному решению Томон прибегает к игре контрастов, противопоставляя совершенно гладкую и глухую торцовую стену театра богатой, насыщенной стене за колоннадой портика. Стена за портиком прорезается дверными и оконными проемами, профилируется и украшается тонко прорисованными наличниками и сандриками. На теле треугольного фронтона сделана надпись: «Аполлону и музам Мельпомене, Талии и Терпсихоре».

На чертеже разреза этого театра (рис. 56) даны излюбленные Томоном полуциркульные цилиндрические своды, идущие над основными помещениями. Этот прием также характерен для Томона, как и любимое им сужение шейки капители колонн.

Приходится искренне пожалеть, что этот замечательный проект театра не был доведен Томоном до конца и не получил осуществления.

ПОСТРОЙКИ В ОДЕССЕ

Кроме театра Томон выстроил в Одессе величественное здание госпиталя и монументальные портовые склады. Аналогично театру эти томоновские сооружения являлись для того времени значительнейшими городскими зданиями. Таким образом Томон внес большой вклад в застройку Одессы и, больше того, своими замечательными произведениями в значительной мере способствовал первоначальному созданию ее высокохудожественного градостроительного облика.

Работа над проектами госпиталя и театра велась одновременно, так как во время проектирования одесского театра Томон получил уже заказ на выполнение проекта госпиталя для Одессы. По этому заказу Томон сделал несколько вариантов. Один из них получил осуществление. Это томоновское сооружение, несмотря на его очень значительный характер, мало известно и почему-то редко упоминается в биографии зодчего.

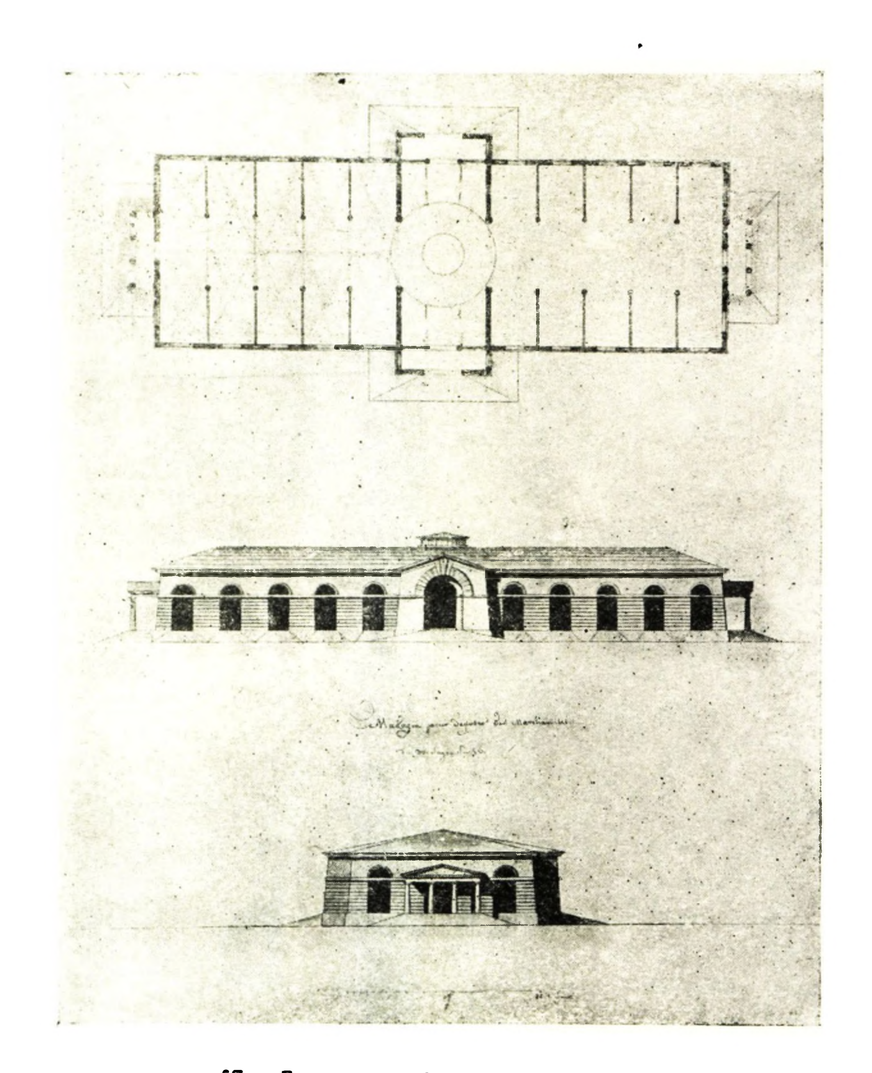
Для строительства нового сооружения был отведен большой участок в конце Херсонской улицы. Одна сторона этого участка примыкала к высокому обрыву, с которого открывался вид на порт и море.

Новый госпиталь предназначался не только для врачебных, но и для чисто филантропических целей, поэтому архитектурный облик этого сооружения должен был быть художественно выразительным. В выданном Томону проектном задании было указано, что в состав нового сооружения должны войти: больница «для врачевания частных лиц и чиновников», родильное отделение, воспитательное отделение «для подкидышей», отделение для инвалидов, богадельня и приют «для призрения нищих» [61]. Ввиду большого разнообразия функций план госпиталя, выполненный Томоном в 1804 году, предусматривает под застройку огромную площадь (рис. 57 *а*).

Одно из крыльев этого комплекса, которое по проекту намечалось расположить на высоком морском берегу, отрезалось от остальных специально устроенным выходящим в море каналом, над которым также проектировалась



57. Госпиталь в Одессе. Проект фасада 1804 г.



57 а. Госпиталь в Одессе. Проект плана

застройка [62]. Весь этот комплекс различных по своему назначению отделений связывался системой открытых колоннад. Посередине внутренних дворов были запроектированы бани. По характеру решения внутренние дворы несколько напоминают томоновский «проект русской парной бани», в котором имеется подобное обилие открытых галерей в виде беспрерывно идущих колоннад.

К этому плану Томон запроектировал два фасада (рис. 57 и 58). Длина их значительно превышала 213 метров (100 саженей). Фасадам придан монументальный характер. Оба фасада обращены в сторону моря и представляют собой композицию с сильно выраженным центральным акцентом, которому отвечают второстепенные акценты на краях боковых крыльев. Центральное помещение госпиталя перекрыто куполом и с главного фасада имеет десятиколонный портик дорического ордера. Над портиком треугольный фронтон, тело тимпана которого богато насыщено скульптурой. Второстепенные акценты образованы угловыми квадратными плане объемами, также перекрытыми куполами. На фасаде они имели шестиколонные портики, несущие сверху только небольшие горизонтальные аттики. Судя по проекту, это здание должно было явиться одним из самых значительных сооружений Одессы и отразить «филантропические» устремления дворянско-чиновничьей монархии.

«Высочайшим рескриптом» предписывалось, однако, строить госпиталь за счет городских доходов [63]. Но город не мог выстроить своими средствами столь грандиозное сооружение. Поэтому Томону было выдано новое задание на проектирование госпиталя значительно меньшего объема, на основании которого он выполнил новый проект.

План госпиталя в окончательном варианте получил подковообразную форму. Даже после этого значительного уменьшения объема строительство госпиталя было осуществлено в две очереди, притом разрыв между первой и второй очередью строительства составил четырнадцать лет.

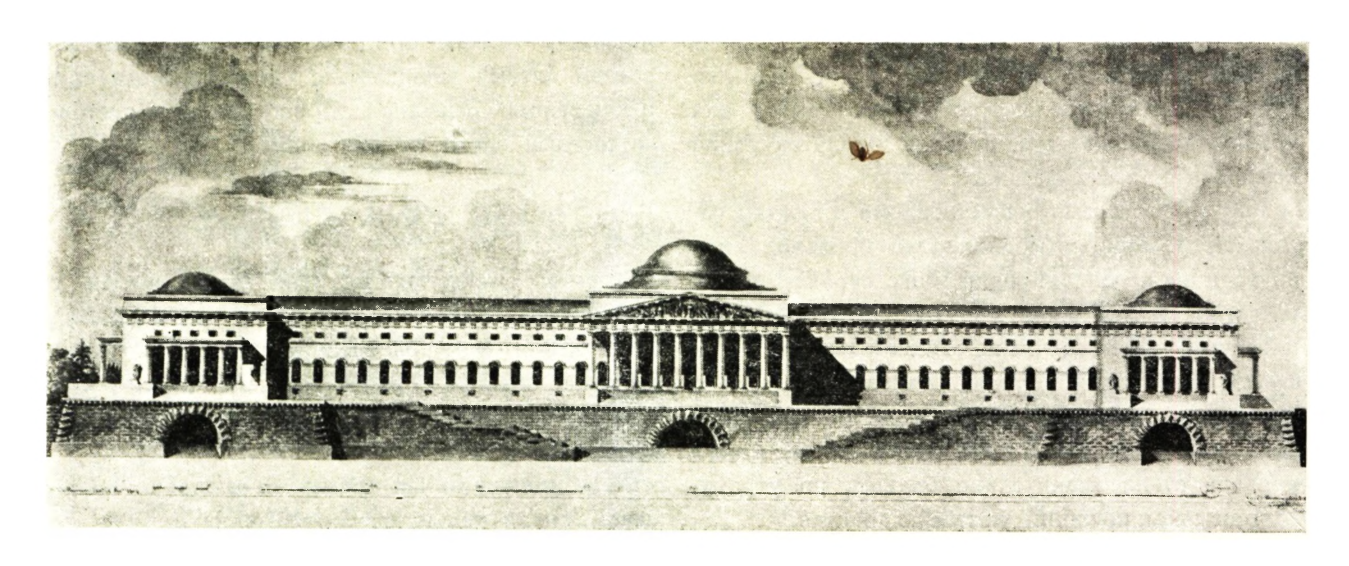
8 сентября 1806 года было начато строительство средней части, или так называемого главного корпуса. Этот двухэтажный корпус имеет величественный шестиколонный портик тоскано-дорического ордера. За его строительством наблюдал городской архитектор.

Расстояние между средними колоннами портика значительно увеличено против остальных интерколумниев. Особенно обращает на себя внимание решение нижних частей колонн, которые на одну треть высоты прорезаны глубокими каннелюрами, что совпадает с уровнем первого этажа, имеющего горизонтальную рустовку. Со второй трети высоты тело колонн резко, со значительным уступом, переходит в гладкую поверхность. Стилобат, на котором стоят колонны этого портика, разрезан на отдельные тумбы. Портик при сильных южных тенях производит в натуре чарующее впечатление.

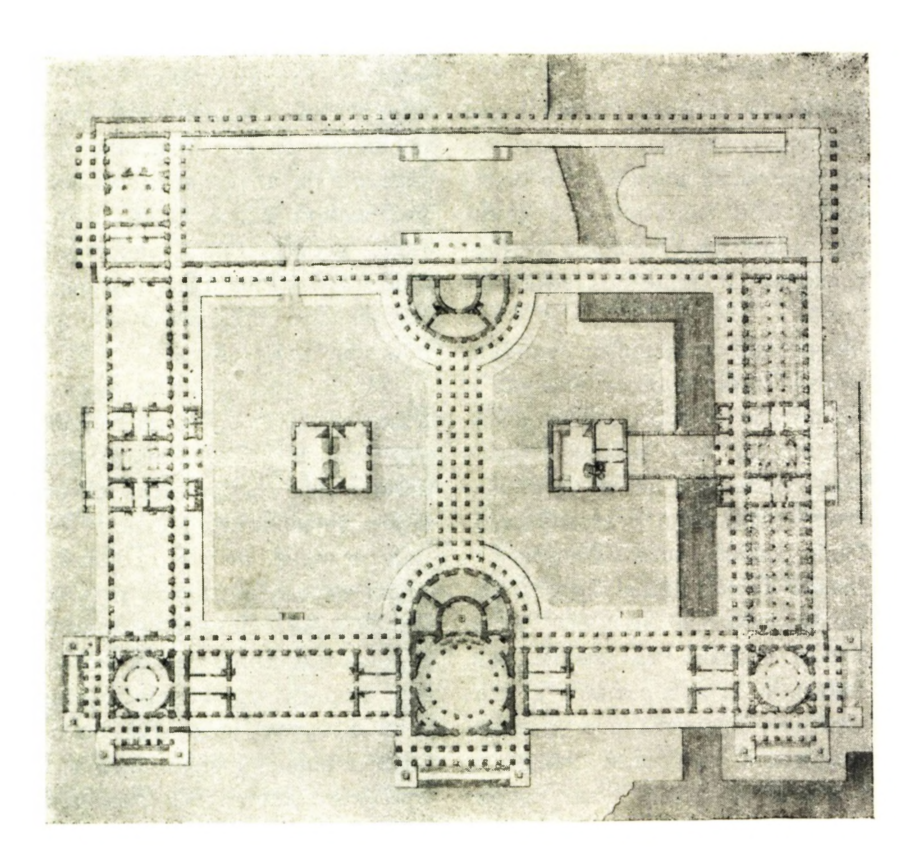
Несмотря на то, что Томон применил здесь, так же как и в здании одесского театра, шестиколонный портик, принципы построения и характер их выражения были резко различны. В театре колонны, гладкие по всей высоте, свободно стояли на земле. В здании же госпиталя они стоят на отдельных тумбах-пьедесталах и по высоте резко разделены на две части: нижнюю—каннелированную и большую верхнюю—гладкую.

В следующем, 1807 году строительство центрального корпуса закончилось. Из рапорта городского архитектора, составленного им после окончания строительства, явствует, что длина центральной части в натуре «превысила на 2 аршина 13 вершков проектный размер и равнялась 23 саженям». В таком виде здание простояло до 1821 года, после чего последовало решение закончить его в полном объеме.

В 1821 году городскому архитектору, который наблюдал за строительством первой очереди, поручили составить смету «на окончание сего дома по плану Томона и положить на план то, что прибавить должно». В конце того же года к ранее выстроенной центральной части здания пристроили оба полукруглые крыла. Каждое крыло разбито 21 полуколонной, между которыми находятся полуциркульные проемы. План госпиталя получил после этого форму подковы, которую он сохранил и по настоящее время.



58. *Госпиталь в Одессе. Вариант фасада*



59. *Портовые «Склады для товаров». Первый вариант*

В торцах полукруглых крыльев разместились церковь и аптека. Они увенчаны декоративными куполами. Эти купола требовались Томону для уравновешивания центральной архитектурной композиции всего фасада.

За долгое время существования в здании городской больницы неоднократно производились внутренние перепланировки и перестройки. Большинство сводов было уничтожено и заменено плоскими перекрытиями. Также неоднократно перестраивалась и церковь. Внутренний вид ее совершенно изменился. При перестройках были разобраны некоторые внутренние стены, отчего церковь стала значительно больше, но утратила при этом прежний уютный характер.

Кроме театра и здания городской больницы по проекту Томона в Одессе были выстроены портовые склады. Сохранилось два проекта складов, один из которых датирован самим автором 1812 годом и является, по всей вероятности, первым вариантом (рис. 59). Чертеж имеет надпись: «Склады для товаров, размером 30 × × 10 саженей». На чертеже также имеются карандашные пометки, которые учтены во втором варианте.

Посередине каждой из четырех сторон были устроены двери, подчеркнутые с коротких сторон четырехколонными портиками дорического ордера, несущими треугольный фронтон, а с длинных — массивным телом выступающих тамбуров, прорезанных входами в виде полуциркульной арки.

Тело стены прорезано большими окнами, нижняя часть которых имеет прямоугольную, а верхняя — полуциркульную форму. На оригинале чертежа ясно видно, что прямоугольная часть проемов была добавлена после того, как Томон выполнил горизонтальную рустовку стен. Вначале стены были решены монолитными.

Во втором варианте Томон ликвидировал добавленные им прямоугольные нижние части оконных проемов. Он оставил только верхние полуциркульные части, т. е. возвратился к первоначальному замыслу. Значительное изменение во втором варианте получили также и пропорции самих входов в склад. Так, например, четырехколонные портики торцовых складов стали более мощными. Благодаря этим изменениям склады приняли монументальный характер. Этому значительно способствовала еще и энергично решенная горизонтальная рустовка нижней части глухой стены.

ЖИЛЫЕ ДОМА В ПЕТЕРБУРГЕ

Томон долгое время был тесно связан с семейством князя Белосельского-Белозерского и со всеми его родственниками, для которых он выполнил ряд работ как по перестройке старых, так и по возведению новых архитектурных сооружений.

Продолжительная связь Томона с семейством князя нашла свое отражение в ряде его рисунков и набросков.

Так, например, на одном из ранних рисунков Томона мы видим маленьких детей князя Белосельского-Белозерского. Рисунок выполнен пером и китайской тушью. Очень скупыми графическими средствами — тонкими контурными линиями и очень сдержанной штриховкой — Томон добился чрезвычайно выразительного образа детей. Изображенная на рисунке собака, которую гладит сидящий на холме мальчик, несмотря на сдержанность графических средств, поражает своей жизненностью и экспрессией. Смотря на этот рисунок, невольно чувствуешь, что Томон легко и свободно владел пером и умел, отбрасывая второстепенные детали, изображать на своем рисунке наиболее характерные черты. Это придавало его рисункам свежесть и особое очарование.

На другом рисунке Томон изобразил сына Белосельского. Судя по выражению лица, видно, что второй рисунок выполнен несколькими годами позже. Отличается от предыдущего также и его манера исполнения. Он выполнен пером под игловой офорт. Тонкий линейный штрих здесь перекрещивается и дополняется точечной штриховкой. Вокруг головы сделан фон, что хорошо поддерживает ее форму и объем. Характер штриха полностью соответствует томоновским офортам, которыми он в рассматриваемый период времени занимался в Петербурге.

Много лет спустя Томон на одном из своих набросков вновь изображает сына Белосельских-Белозерских. Но теперь это уже не маль-

чик, а юноша. В наброске чувствуется возросшая с годами художественная зрелость мастера. Штрихи положены широко и свободно. Композиция богата контрастами и живописна по исполнению.

Среди томоновских работ имеются также рисунки интерьеров дома Белосельского-Белозерского. В коллекции картин и рисунков у Белосельских имелось изображение томоновской Биржи (рис. 60). Это показывает, что биржевое сооружение пользовалось уже в то время широким признанием и популярностью. Поэтому рисунки с видом Биржи приобретались в собрания любителей искусств.

Кроме того, в архивах Белосельских хранился рисунок Томона, изображающий надгробный памятник главе семьи. Изображение памятника полностью соответствует надгробию, выполненному впоследствии в натуре. Это дает совершенно точное указание, что памятник А. М. Белосельскому был выполнен по рисунку Томона.

Младшая сестра Белосельской — Козицкая (Лаваль) решила заново перестроить ранее купленный трехэтажный дом на Английской набережной. Для перестройки своего дома она привлекла хорошо известного и близкого их семейству архитектора Томона. Кроме того, Томон выстроил еще Лавалям дачу и ферму на купленном ими в 1805 году обширном участке Аптекарского острова в Петербурге. Сохранился проект Томона, представляющий небольшую ферму «в египетском вкусе», датированный 1810 годом.

Наряду с этим Томон выполнял архитектурные проекты и другим родственникам Белосельского. Так, например, для сына Н. М. Строгоновой, которая являлась невесткой Белосельской, он выполнил проект жилого дома.

Из жилых домов, выстроенных Томоном в Петербурге, большой интерес представляет также дом портного Северина.

ДОМ ЛАВАЛЯ

Дом занимает большой участок, одна сторона которого выходила на Английскую набережную, а другая на Галерную улицу. Современный адрес этого дома — Набережная Красного флота, д. № 4.

В доме Лаваля собиралось высшее аристократическое общество, и, кроме того, он служил средоточием художественной жизни Петербурга. В этом доме по определенным дням собирались самые выдающиеся представители русской литературы. «Это здесь, — писал Ш. Сен-Жюльен в своих воспоминаниях, — я имел возможность, между 1827 и 1830 годами, видеть Пушкина, Крылова и Жуковского» [65]. Здесь же 16 мая 1828 года Пушкин читал «Бориса Годунова»; его слушателями, в числе других, были Мицкевич и Грибоедов.

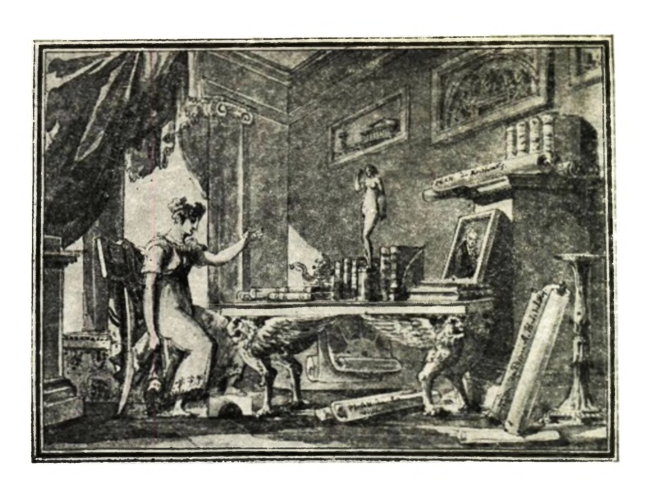
В тридцатых годах этот дом служил местом собраний «Музыкальной Академии». В 40-х годах здесь на вечерах выступали Виардо, Рубини, Гамбурини. В феврале 1840 года на одном из лавалевских балов произошла встреча Лермонтова с Барантом, окончившаяся дуэлью.

Помимо этого дом Лаваля был известен своим великолепным собранием картин и античной скульптуры. При перестройке дома Томоном был даже устроен большой специальный зал-музей для экспонирования классических древностей Помпеи и Геркуланума.

И, наконец, этот дом был связан с одним из значительных моментов русской истории — восстанием декабристов. Здесь помещался штаб восстания и жил князь С. П. Трубецкой (женатый на дочери Лаваля, Екатерине Ивановне). Здесь собирались члены тайного общества. В знаменательный день 14 декабря 1825 года дом Лаваля явился последним убежищем участников восстания — он был оцеплен правительственными войсками и тщательно обыскан.

Подписные томоновские чертежи, относящиеся к перестройке этого дома, не сохранились. В результате продолжительных поисков нам удалось впервые отыскать в архиве чертежи поэтажных планов, по которым производились последующие переделки. Они являются копиями с оригинальных чертежей Томона.

Неизвестно также и время перестройки дома. Повидимому, он был перестроен Томоном в период с 1801 до 1811 года. На панораме Аткинсона, изображающей вид Санкт-Петербурга, с посвятительной надписью Александру I (что указывает на время ее выполнения после 1801 года), изображен старый трехэтажный дом, выхо-



60. Рисунок Томона. Интерьер дома князя Белосельского-Белозерского



61. Рисунок Томона. Семья князя Белосельского-Белозерского

дящий на Английскую набережную (рис. 62). Верхний этаж этого дома, судя по рисунку Аткинсона, имел заниженную высоту. Фасад был совершенно простым и гладким, если не считать еле заметную горизонтальную тягу, разделяющую первый и второй этажи.

Судя по этой панораме, старый дом был перестроен позднее 1801 года, но не позже 1811 года, что видно из письма Жозефа де Местра к графу Блока, в котором де Местр сообщает о своем впечатлении от перестроенного Томоном дома [66].

Приступив к перестройке старого, уже существовавшего дома, Томон безусловно был лишен той свободы действий, которую мог бы иметь, если бы возводил совершенно новый дом, на свободном от застройки участке.

Гладкую плоскость старого фасада Томон перестроил совершенно заново. Посередине фасада он организовал широкий выступающий вперед ризалит. Во всю его ширину он запроектировал мощный десятиколонный портик ионического ордера, колонны которого шли на высоту верхних двух этажей (рис. 62). Третий этаж, имевший заниженную высоту, Томон использовал для помещения в нем большого сферического купола над главной лестницей и для устройства других световых барабанов и сводов над внутренними помещениями. Поэтому на томоновском фасаде старые окна третьего этажа получили уже ложный характер и частично были приспособлены под ниши для скульптурных панно.

Несколько западающие короткие боковые части главного фасада, отвечающие вновь организованным залам второго этажа, он прорезал тройными окнами. Эти окна были акцентированы двумя полуколоннами посередине и двумя пилястрами по краям, которые несли вверху треугольный сандрик. Аналогичное решение тройного окна встречается на одном из подписанных томоновских чертежей жилого дома, в его серии типовых проектов для застройки губернского города.

Построенное впоследствии архитектором Росси угловое здание Сената в отношении разбивки фасада и даже абсолютных размеров имеет большое сходство с перестроенным Томоном домом Лаваля. Возможно даже, что последний оказал влияние на решение архитектурного образа здания Сената.

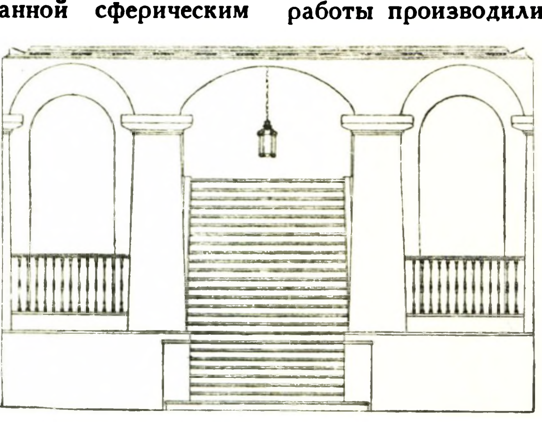
Томоновский фасад дома дошел до наших дней без изменений. Внутри же за долгое время существования дом претерпел значительные изменения и переделки.

Томоновский характер сохранили лишь следующие помещения этого дома: 1) вестибюль, 2) купольная лестница, 3) спальня в первом этаже, 4) столовая, 5) зал-музей классических древностей Помпеи и Геркуланума, 6) большой колонный зал (частично перестроенный и расписанный впоследствии К. Брюлловым).

Основным композиционным ядром дома Лаваля явилась круглая в плане монументальная гранитная лестница, перекрытая величественным куполом (рис. 64). В то время считалось что лестница дает первое впечатление о таланте архитектора и зажиточности хозяина. Существовала даже поговорка: «Покажи мне лестницу — скажу каков архитектор» [67]. И действительно, Томон в решении этой лестницы показал свое подлинное мастерство.

Помещение лестницы решено в виде ротонды, декорированной трехчетвертными, стюкованными под гранит колоннами (рис. 64). Сверху ротонда перекрыта величественным сферическим куполом, богато украшенным лепными розетками в кессонах и шестиугольными звездами между ними. Подобное решение плана полукруглой лестницы мы видим и на подписанном томоновском проекте из упомянутой серии проектов для губернского города. Другой проект из той же серии—дом военного губернатора—по общему решению планировки довольно близко приближается к плану дома Лаваля. Более того, вход в проекте дома военного губернатора на плане первого этажа около парадной лестницы очень напоминает осуществленный в натуре Томоном проход из вестибюля на купольную лестницу в доме Лаваля.

Общий принцип решения лестницы дома основан на резком контрасте — низкого, небольшого объема вестибюля, подчеркнутого двумя небольшими, но мощными колоннами дорического ордера (рис. 63) и большим взлетом высоты над лестницей, увенчанной сферическим куполом. Этот контраст настолько велик, что при переходе из низкого вестибюля на лестницу мы чувствуем, образно выражаясь, «выстрел» пространства над лестницей. Воздействие этого «выстрела» чрезвычайно велико. Этим приемом Томон добился чрезвычайно сильного художественного выражения парадной части дома.



63. Дом Лаваля. Вход из вестибюля на лестницу. Обмерный чертеж

Автор данного труда впервые произвел детальный обмер дома Лаваля (рис. 65 и 66). При обмере было установлено, что томоновские решетки у колонн вестибюля были при позднейшей перестройке перенесены внутрь дома. В настоящее время в вестибюле стоят новые решетки из здания Сената.

Интересно, что почти во всех перестроенных Томоном внутренних помещениях (за исключением одной только спальни, так как она находилась в первом этаже) применен излюбленный его прием — перекрытие потолка полуциркульными цилиндрическими сводами. В тимпанах этих сводов помещены различные изображения, преимущественно античного содержания, написанные на холсте (рис. 67). Эти своды либо украшены кессоннами с лепными розетками (рис. 68), либо, как например, в столовой, расписаны гризалью под лепку, изображающей кессоны и розетки в них.

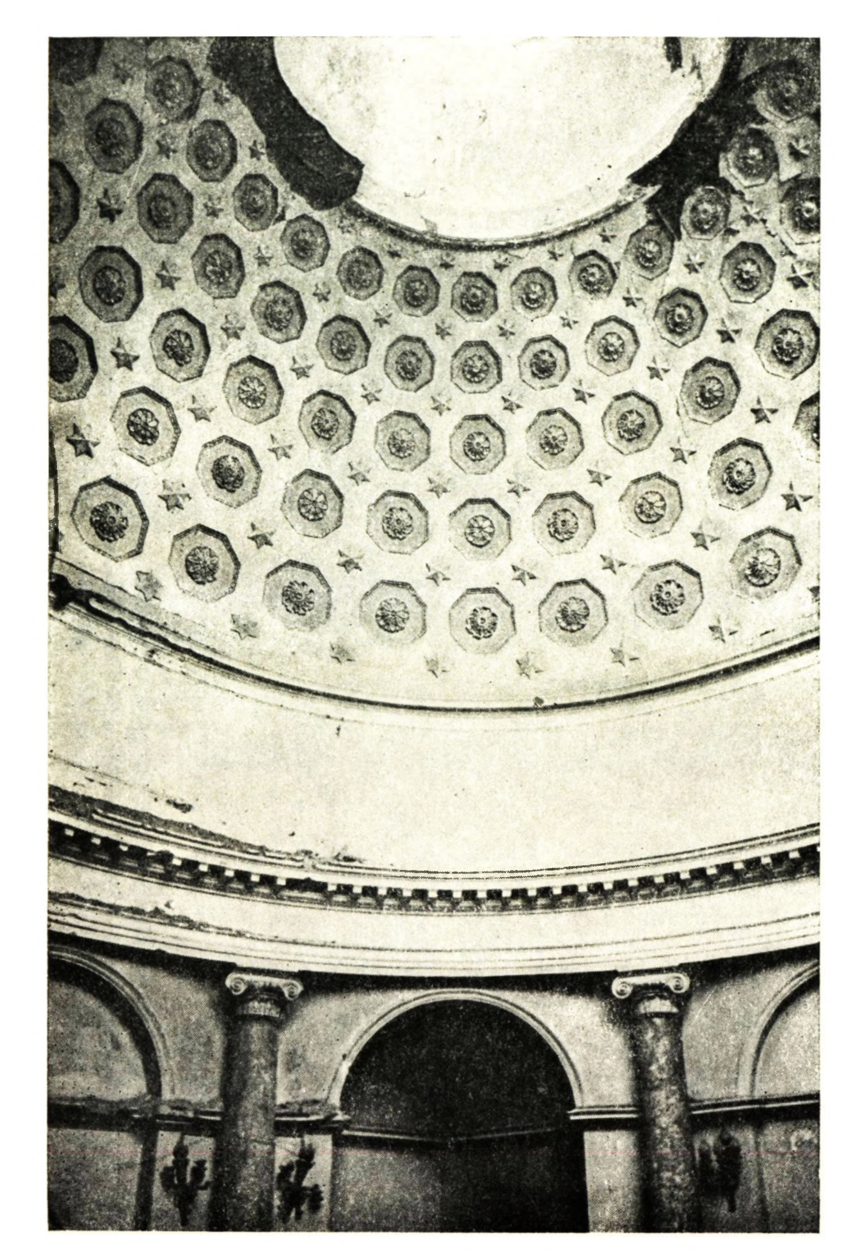
Помимо росписи свода, помещение столовой имеет также роспись гризалью на широком фризе карниза (рис. 69 и 70). На нем по всему периметру столовой тянется античная процессия, посвященная культу Вакха.

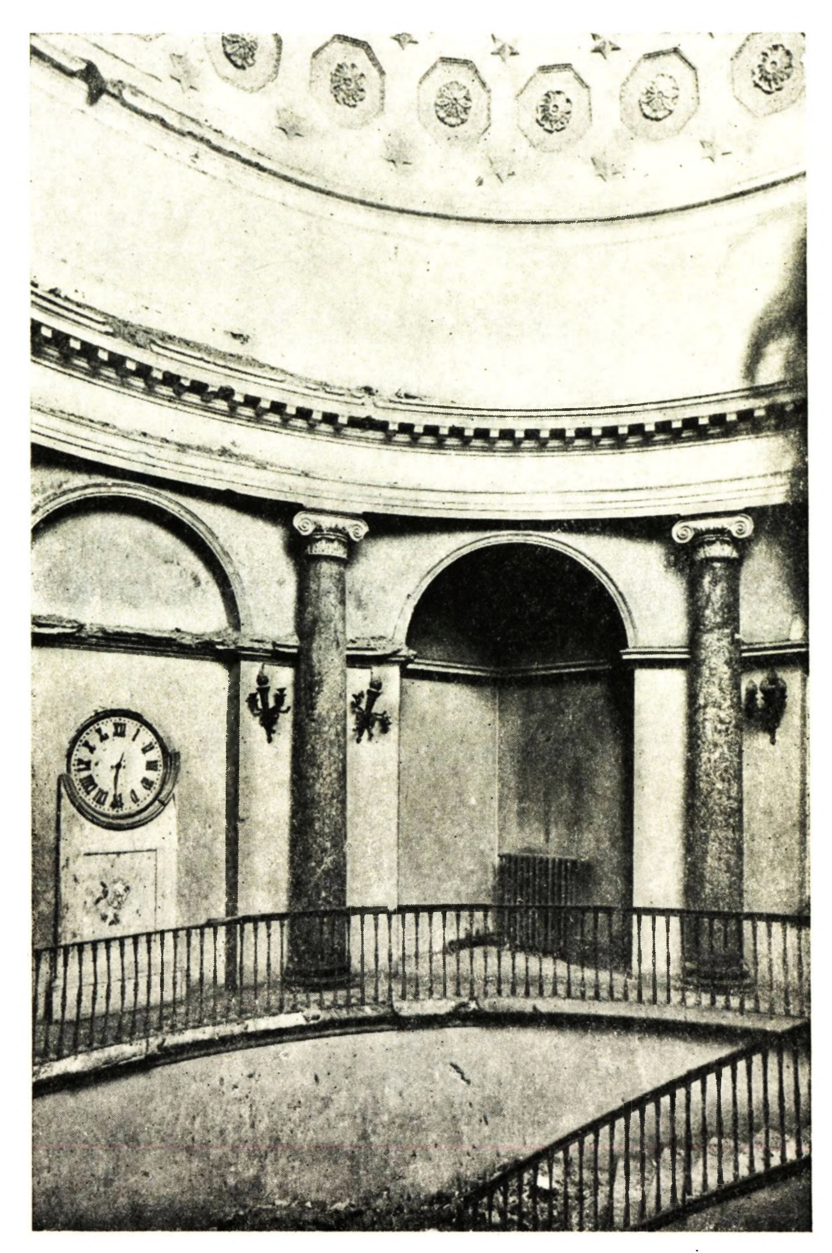
Таким образом, при перестройке этого дома в решении фасада и интерьеров Томон применил формы классической архитектуры (рис. 71).

Впоследствии (в начале 1900-х годов) дом купило царское правительство под нужды Сената. При приспособлении дома под Сенат в нем были переустроены внутренние помещения. Эти работы производились в 1912—1913 годах академиком архитектуры В. А. Пруссаковым и инженером путей сообщения А. А. Полевицким. Нами впервые обнаружены архивные документы, относящиеся к этой перестройке. Они вскрывают все те изменения, которые произошли в доме в это время [68].

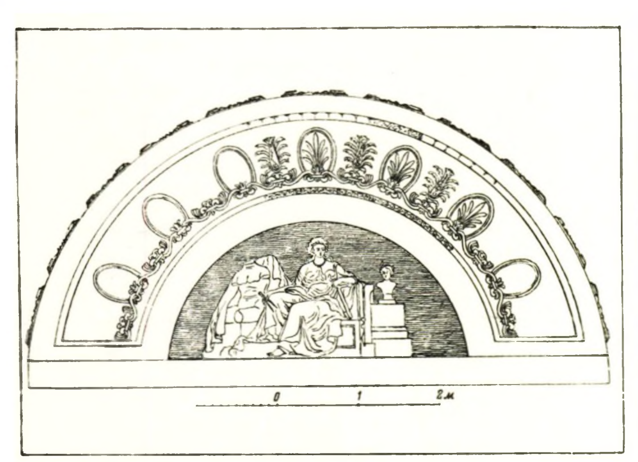
Грозные события Великой Отечественной войны не прошли мимо этого

*62. Дом Лаваля. Общий вид. Вверху — до перестройки; внизу — после **перестройки** Томоном*



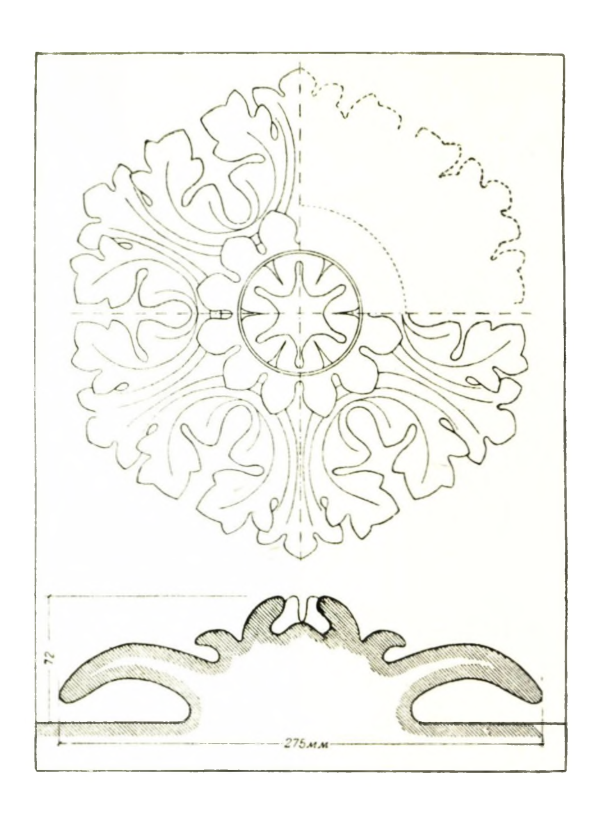


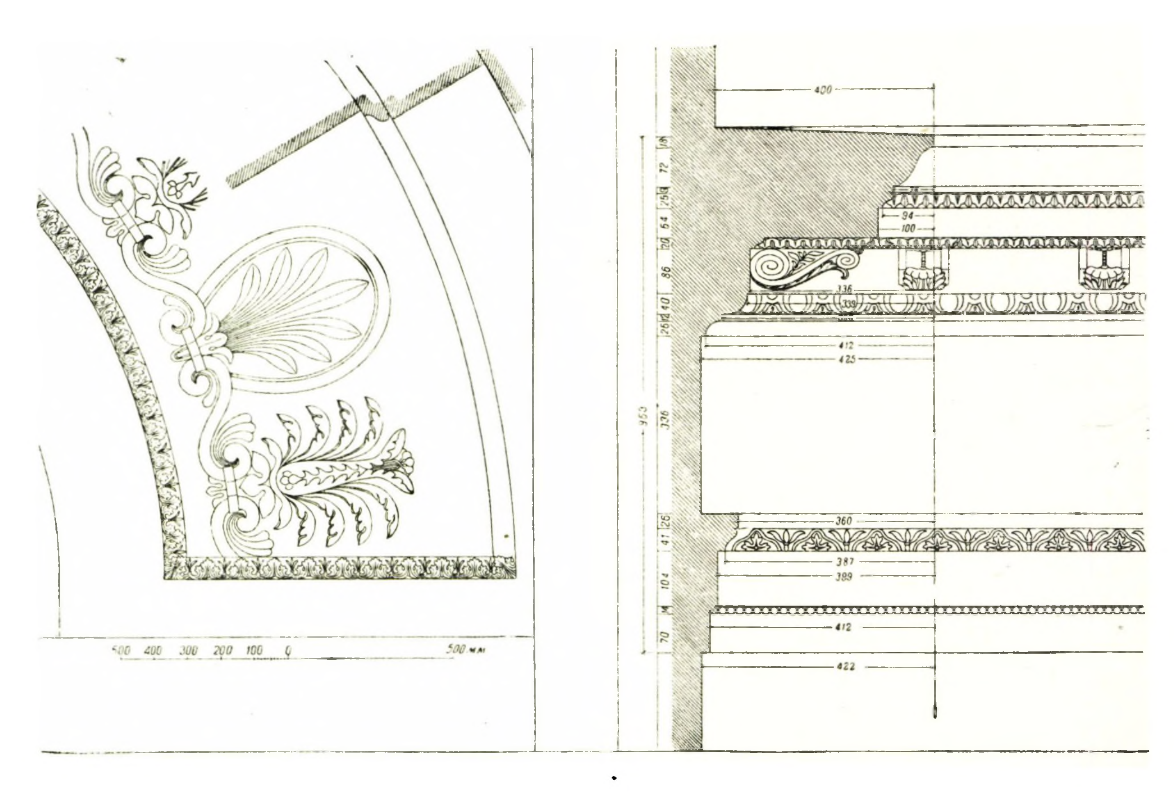
64. Дом Лаваля. Купольная лестница. Слева — фрагмент сферического купола; справа — фрагмент ротонды. Снимки сделаны во время Великой Отечественной войны, после бомбардировки дома немецкими самолетами





65. Дом Лаваля. Фрагменты. Вверху—лепные розетки в кессонах свода зала-музея классических древностей; внизу слева—тимпан торцовой стены цилиндрического свода в зале-музее классических древностей; справа—тимпан торцовой стены полуциркульного цилиндрического свода в библиотеке. Обмерные чертежи

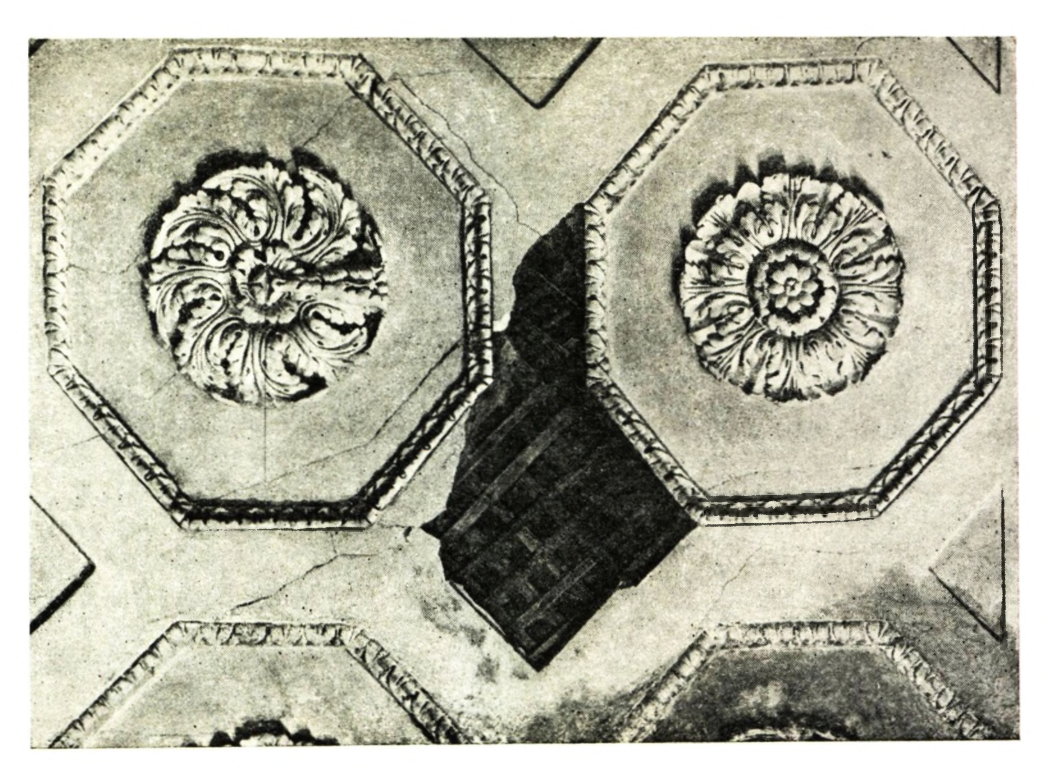




66. *Дом Лаваля. Фрагменты. Вверху — лепная розетка в кессонах архивольта потолка переходной части между вестибюлем и лестницей: внизу слева — орнамент в тимпане цилиндрического свода в зале-музее классических древностей; справа — карниз зала-музея классических древностей*



67. Дом Лаваля. Интерьер зала-музея классических древностей Помпеи и Геркуланума. Снимок сделан во время Великой Отечественной войны, после бомбардировки дома немецкими самолетами



68. Дом Лаваля. Кессонированный с лепными розетками, цилиндрический свод над залом-музеем классических древностей. Снимок сделан во время Великой Отечественной войны, после бомбардировки дома немецкими самолетами



69. Дом Лаваля. Античная процессия праздника «Либерали» — гризаль на фризе карниза стены, идущего вокруг всей столовой

дома. 13 ноября 1941 года при налете вражеской немецкой авиации дом был поражен фугасной авиабомбой. Она причинила большие разрушения. Был разбит аттик и вся верхняя часть середины фасада; обвалились все капители, за исключением одной; рухнули куски карниза штукатурки, часть сандриков над окнами.

Разбит и обрушился центральный балкон. Разбит также весь скат крыши на главном фасаде, что дало свободный доступ атмосферным осадкам внутрь дома. Вследствие этого потолки внутренних помещений второго этажа частично обрушились.



70. Дом Лаваля. Карниз столовой — гризаль под лепку. Обмерный чертеж

Самое интересное по архитектуре помещение — купольная лестница получила наибольшее повреждение. Половина купола над этой лестницей обрушилась (рис. 64). Кроме того, дом пострадал от артиллерийского обстрела.

Немецкие вандалы, разрушая замечательные архитектурные сооружения героического Ленинграда, стремились стереть с лица земли многовековую самобытную русскую культуру. Но трудолюбивый и талантливый русский народ под мудрым водительством партии и советского правительства по-хозяйски ликвидирует все следы разрушений, которые были причинены в грозные дни войны многочисленным архитектурным сооружениям, в числе которых оказалось и величественное произведение Томона. В настоящее время усилиями советских людей этот дом восстановлен в прежнем виде. Притом в процессе восстановительных работ ленинградские архитекторы очистили это замечательное сооружение от позднейших случайных переделок. Томоновское сооружение вновь поражает зрителей богатством и оригинальностью своего архитектурно-художественного замысла. Русский народ глубоко ценит и любит свою культуру и поэтому бережно сохраняет замечательные архитектурные творения для будущих поколений.

ДОМ СЕВЕРИНА

Дом Северина был выстроен в Петербурге на углу улиц Мойки и Гороховой (теперь улица Дзержинского), на участке 54/18.

До настоящего времени этот дом не был обследован. Первое и единственное упоминание о доме мы находим в краткой биографии Томона, опубликованной в «Художественной газете» за 1837 год. В перечислении построек Томона говорится, что им построен «и дом бывший Северина недалеко от Красного моста на Мойке» [69]. Во всех последующих изданиях, освещающих творчество Томона, к этому сообщению не добавляется ни одного слова.

Нам впервые удалось установить адрес этого дома, сделать рабочие обмеры и сфотографировать его.

Северин, для которого Томон выстроил большой трехэтажный каменный дом, был портным [70].

В 1803 году это здание было куплено для размещения в нем «попечительного учреждения», так называемого «Вдовьего дома». В 1810 году, как сообщает личный секретарь Марии Федоровны, «строение, прежде С.-Петербургским Вдовьим домом занятое, назначено императрицей для размещения училища глухонемых» [71]. Такое же назначение имеет этот дом и в настоящее время.

Дом имеет в плане П-образную форму; одна из сторон его направлена по Мойке, другая по Гороховой улице, а третья вдоль границы соседнего участка. Принятая П-образная форма плана предопределила большой внутренний двор. Этот двор сообщается с улицами двумя проездами, запроектированными Томоном в габари-



71. Здание Правительственного Сената на Английской набережной № 2 (б. дом Лаваля). Фото 1912 года

тах первого этажа: один с Мойки, а другой с Гороховой улицы.

Угловое расположение дома вызвало совершенно своеобразное архитектурное решение его фасадов. Длинному фасаду, расположенному по Гороховой улице, отвечает более сильный композиционный акцент из 10-колонного портика коринфского ордера (рис. 72). Короткому фасаду, выходящему на Мойку, соответствует второстепенный акцент из слегка выступающего от тела стены ризалита, подчеркнутого на уровне второго этажа тройным окном. В это окно вкомпонован двухколонный портик, образованный из пилястр дорического ордера с треугольным сандриком вверху.

Угловое расположение дома нашло отражение и в решении его входов. На первый взгляд казалось бы, что главный вход, расположенный с Гороховой улицы, должен был бы находиться в центре его композиционного акцента, т. е. посередине 10-колонного портика. В натуре же главный вход сдвинут за пределы этого портика, в сторону Мойки. Надо полагать, что это решение принято Томоном не случайно. И действительно, при решении входа посередине портика фасад дома по Гороховой улице получил бы вполне законченное выражение. При существующем же решении смещенный от центрального портика главный вход невольно направляет внимание в сторону второй части дома, расположенной по Мойке. Аналогичный принцип наблюдается и в решении входа с Мойки. На этой стороне дома вход также вынесен за пределы среднего ризалита и смещен в сторону Гороховой улицы. Таким образом решением архитектурной композиции Томон связал обе части дома, расположенные по двум улицам, в одно целое.

На главном фасаде первый этаж имеет сильную горизонтальную рустовку с энергично прорисованными замковыми камнями над прямоугольными оконными проемами. Над колоннадой центрального портика возвышается монолитный объем колонного зала. Этот выступающий объем покрыт на два ската и прорезан в торцовой части, выходящей на Гороховую улицу, большим полуциркульным окном. Около окна идет широкий архивольт, орнаментированный



72. Дом Северина (впоследствии училище глухонемых). Общий вид

втопленными в его теле филенками. Интересно, что композиционный прием внешнего решения этого объема несколько напоминает принцип решения биржевого здания.

Весь дом построен капитально. Его междуэтажные перекрытия сводчатые, из кирпича. И только чердачные перекрытия плоские, по деревянным балкам.

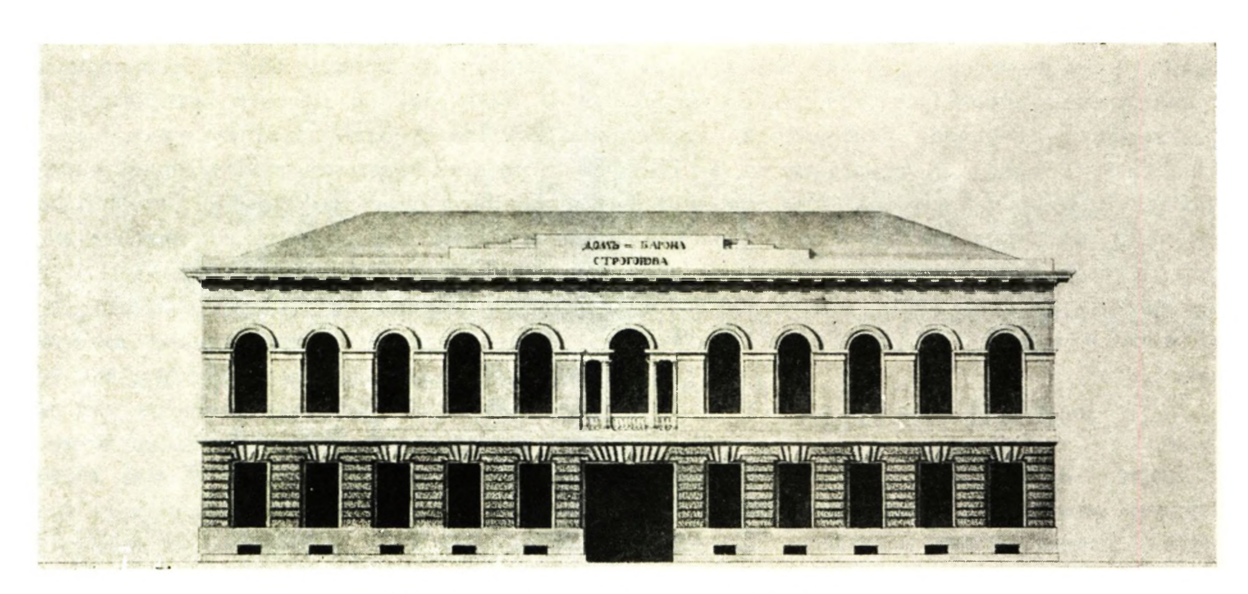
За долгое время существования дом неоднократно перестраивался внутри. Особенное видоизменение претерпела планировка внутренних помещений. В большинстве комнат старые томоновские карнизы срублены совсем и заменены простыми выкружками.

Томоновский характер сохранили лишь немногие помещения дома, к которым относятся: 1) вестибюль, 2) внутренняя главная лестница, 3) большой зал первого этажа и 4) верхний колонный зал.

Вестибюль имеет небольшие размеры и перекрыт сводчатым каменным потолком, с точкой схода в его центре. Существовавший ранее камин в этом вестибюле уничтожен и заменен небольшой плиткой. Расположенная напротив главного входа дверь ведет на главную лестницу дома. Марши лестницы расположены между четырьмя массивными столбами. Подобный прием решения часто встречается у Томона, в частности так решены его лестницы в биржевом здании.

В решении лестницы дома Северина нет той парадности, какая наблюдается в доме графа Лаваля. Разница в общественном положении хозяев нашла свое отражение и в решении их домов.

Интерес представляет рисунок сводчатого потолка в большом зале первого этажа дома Северина. Перекрывающие зал своды опирают-



73. Проект фасада жилого дома Строгонова

ся на капитальные стены и на восемь отдельно стоящих массивных столбов. Все конструкции настолько монументальны, что их трудно было бы и переделать. Можно было только перегородить этот зал, создав ряд мелких помещений, что, например, и сделано с подобным большим залом второго этажа.

Во всех архитектурных сооружениях Томон выделял всегда одно помещение и делал его главным композиционным ядром. Так например, в Бирже эту роль главного композиционного ядра играет биржевой зал, в доме Лаваля — круглая в плане величественная купольная лестница. В разбираемом же доме эту роль главного композиционного ядра играет верхний парадный колонный зал. Поэтому-то он и доминирует над домом снаружи.

Внутри колонный зал имеет размеры 14,92 × 18 *м*. По длинным сторонам зала идут два ряда колонн ионического ордера, по четыре колонны в каждом ряду. По трем сторонам зала, немного выше половины высоты колонн, проходят хоры, поддерживаемые очень большими и богато орнаментированными кронштейнами. С четвертой стороны зала, выходящей во двор, устроен полуциркульный выступ, который повторяется во всех лежащих ниже этажах. Перекрытие зала выполнено излюбленным и характерным для Томона полуциркульным цилиндрическим сводом. По краям свода идут простые двойные тяги, а в центре его дан интересный лепной орнамент. Полуциркульная же часть зала, выходящая во двор, перекрыта полукуполом.

Своим общим архитектурно-композиционным решением зал производит очень сильное впечатление и является лучшим помещением этого громадного дома.

Со стороны дворового фасада сохранился очень интересный каменный тамбур, ведущий на главную лестницу дома. Стены его решены мощными горизонтальными рустами, а над самым входом выполнен сильный замковый камень. Верх тамбура перекрыт на два ската и образует впереди треугольный фронтон. Несмотря на небольшую величину тамбура, от него веет силой. В прорисовке деталей этого тамбура несомненно чувствуется рука Томона — он любил предельно укрупнять архитектурные формы, чем достигал необыкновенной силы их воздействия.

ПРОЕКТ ДОМА СТРОГОНОВА

В 1803 году Томон выполнил проект двухэтажного жилого дома для барона Строгонова. Был ли осуществлен этот проект в натуре, установить не удалось.

Фасад дома имеет обычную для Томона симметричную композицию (рис. 73). Наибольшую выразительность получила центральная часть дома. Внизу, в габаритах первого этажа, запроектирован центральный проезд. Над проездом, в уровне второго этажа, введен композиционный акцент в виде трехчетвертного окна. А еще выше идет ступенчатый аттик, в середине которого имеется надпись: «Дом барона Строгонова».

РАБОТЫ 1805 ГОДА

В число замечательных томоновских архитектурных сооружений, выстроенных им в Петербурге, входят также и амбары Сального Буяна. Они были построены Томоном на набережной реки Пряжки, на участке 1/6. Но до наших дней амбары не сохранились, так как были снесены в 1914 году.

В Петербурге во времена Томона «буяном» было принято называть обширные ровные места для выгрузки товаров, служившие речными пристанями. В середине «буянов» возводились городские амбары: сальные, пеньковые, масляные и т. п. С целью противопожарной безопасности буянам придавали островное положение. Поэтому и Сальный Буян имел вид небольшого острова. Одна сторона этого острова выходила на речку Пряжку, а другая, противоположная, на реку Неву, недалеко от места ее впадения в Финский залив. Две остальные стороны отделялись от городской территории так называемыми Сально-Буянскими каналами, искусственно прорытыми тоже с целью противопожарной безопасности.

Амбары Сального Буяна предназначались для приема оптовых партий сала. Они отдавались в наем оптовым купцам в апреле каждого года. Кроме хранения, в них производилось обязательное освидетельствование поступившего в амбары товара специальными государственными браковщиками, которые разделяли его по сортам. И только после этого освидетельствования товары могли поступать в продажу.

Вначале на Сальном Буяне были построены деревянные амбары. Но они были очень ненадежны в противопожарном отношении. Поэтому было решено заменить их каменными.

Закладка каменных амбаров была произведена в 1805 году по проекту архитектора Гирша [90]. Но строить по этому проекту не стали. Проект Гирша не удовлетворил министра коммерции Румянцева, который присутствовал при закладке. Он поручил составление нового проекта Томону, которого хорошо знал по строительству Биржи.

Томон выполнил новый проект амбаров в конце 1805 или в начале 1806 года, так как в изданной им в 1806 году книге он уже поместил проект (рис. 74) и описание этого сооружения. В своем описании Томон сообщал, что «это здание имеет протяженность фасада в 70 саженей. Оно расположено на берегу Большой Невы, напротив корпуса Горного института. Его главный вход представляет собой большой портал с тремя отверстиями, среднее из которых предназначено для проезда телег, а в двух других — помещены весы для взвешивания сала» [91].

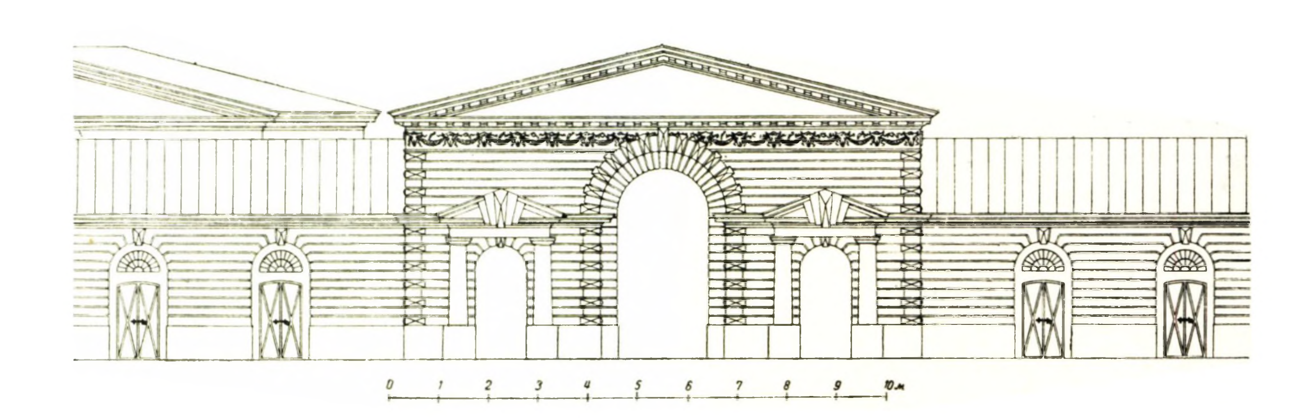
В плане амбары представляли собой большой, неправильной формы, четырехугольник (рис. 75). Решение этих очень протяженных, небольших по высоте амбаров являлось для архитектора очень трудной задачей. Но с ней Томон справился превосходно. Несмотря на неодинаковую длину сторон фасадов (наименьшая сторона четырехугольника имела длину 110,76 *м* — 52 сажени, а наибольшая 181,05 *м* — 85 саженей), он принял для всех фасадов один и тот же принцип архитектурно-композиционного решения. Таким образом все четыре стороны амбаров получили одинаковое архитектурное выражение.

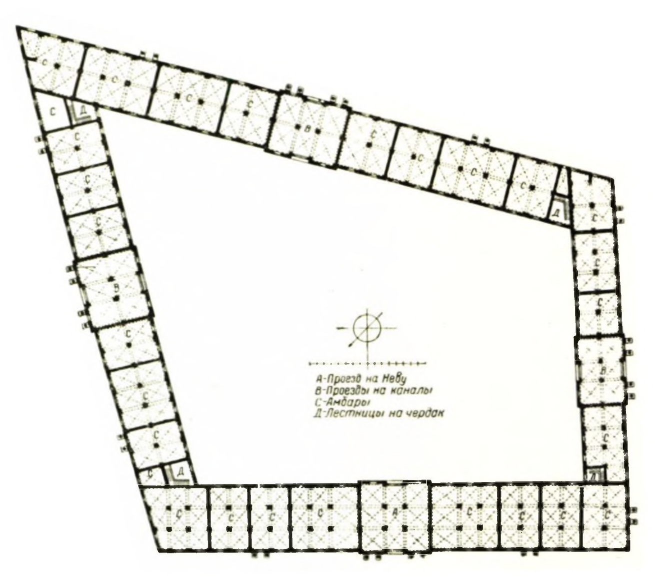
В середине каждой стороны он поместил значительно возвышающийся над основными помещениями массивный объем, перекрытый вверху треугольным фронтоном.

В центре этого объема он прорезал большую полуциркульную въездную арку, а по бокам по два других проема, которые подчеркнул массивными двухколонными портиками дорического ордера, несущими треугольные фронтоны. Середину фронтонов занимали громадные замковые камни, что придавало двухколонным портикам особую силу и выразительность. Углы выступающего объема и арка центрального



74. Амбары Сального Буяна в Петербурге. Проект фасада





75. Обмеры амбаров Буяна. Вверху — фрагмент фасада центральной части; внизу — план амбаров

проезда были обрамлены крупными камнями. Кроме того, выступающий объем имел сильно развитый фриз, по которому шел классический мотив из букраниев и цветочных гирлянд (рис. 75).

Чтобы связать воедино центральные объемы с расположенными по их сторонам низкими крыльями складских помещений, Томон в середине каждого крыла повторил те же самые двухколонные портики с треугольными фронтонами, подчеркнутые сильными замковыми камнями.

Это позволило, во-первых, связать центральный объем с фланкирующими его боковыми крыльями, и, во-вторых, придать одинаковый архитектурный вид всем четырем сторонам амбаров, несмотря на то, что они разнились по своей абсолютной величине. Все наружные стены амбаров были прорезаны крупными горизонтальными рустами, которые над полуциркульными проемами организовывали сильные замковые камни.

Вообще для всего решения амбаров характерно очень сильное, можно даже сказать, предельное укрупнение масштабов архитектурных элементов и деталей (рис. 76). Благодаря этому от них веяло какой-то особой силой и мощью, которая должна была выразить процветание торговли. Это сооружение, несмотря на его всецело утилитарный характер, является большим художественным произведением. И сам Томон по праву гордился впоследствии амбарами Сального Буяна, упоминая их всегда в числе своих наиболее значительных построек.

В том же, 1805 году Томон по заказу сенатора Глинского выполнил для местечка Романова, Волынской губернии, проект здания Института глухонемых. Был ли осуществлен проект, установить не удалось.

Прямоугольный план этого здания, имеющий небольшой выступ с полукруглой колоннадой на заднем фасаде, отличается компактностью и четкостью решения. Расположенные по периметру четырехугольного плана основные помещения организуют большой внутренний двор. Около всех четырех стен этого двора идет колоннада в виде открытой галереи. На боковых фасадах расположены на одной оси проезды во двор. Интересно, что выступающие на заднем фасаде помещения с полукруглой стеной напоминают решение колонного зала училища глухонемых в Петербурге.

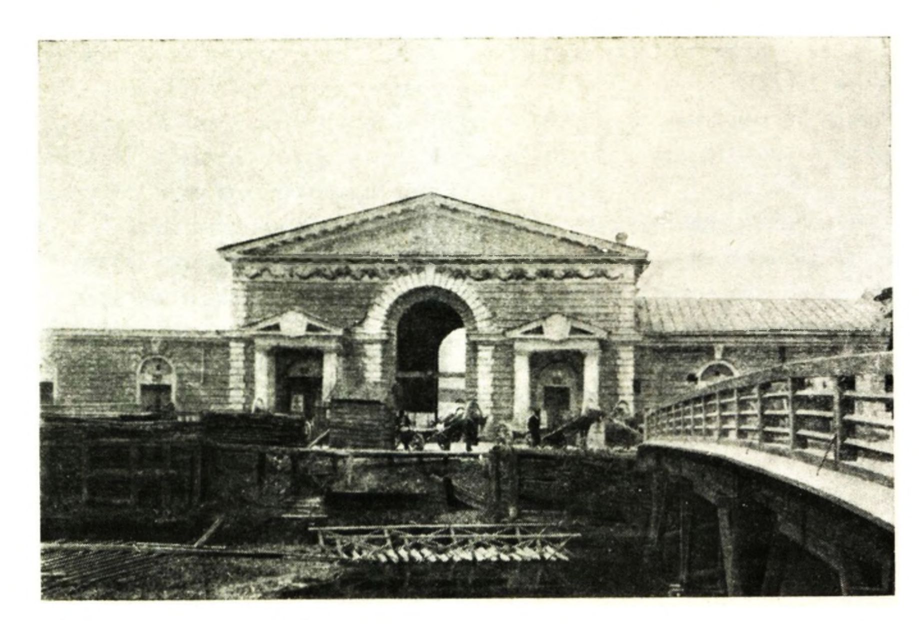
В полукруглой части находился алтарь, так как колонный зал предназначался для устройства церкви. Все перекрытия над первым этажом, аналогично петербургскому училищу глухонемых, предусмотрены кирпичными, в виде сводов, рисунок которых отмечен на плане пунктиром.

Сохранившийся проект фасада этого здания относится к одному из предварительных плановых решений. В середине фасада показан тот же шестиколонный портик, который запроектирован на плане, но крылья, расположенные по его бокам, значительно меньше по сравнению с изображенными на плане. На фасаде эти крылья имеют только одно окно, тогда как на плане показаны три. На прямоугольном фронтоне, которым завершен выступающий вперед портик, сделана латинская надпись, которая в переводе означает: «Знаками за отсутствием голоса».

Стены первого этажа получили горизонтальную рустовку. Стены же второго этажа гладкие. Этот прием сильнее подчеркивает и выделяет центральный портик и одновременно создает облегчение композиционного построения фасада по направлению снизу вверх.

ПРОЕКТЫ ДЛЯ ГУБЕРНСКОГО ГОРОДА

Переустройство русских городов, начавшееся со второй половины XVIII века, вызвало дальнейшее развитие русских градостроительных традиций, что привело к изменению городского центра. До этого центром города чаще всего являлся кремль. Со временем он утратил свое былое значение. Городской центр переместился из кремля, занимавшего незначительное замкнутое пространство, на широкую, примыкающую к нему площадь. В новых городах центр сразу стал решаться в виде площади. Но недостаточно было решить только форму площади. Необходимо было запроектировать и окружающую архитектурную застройку, так как именно ее характер создавал художественный



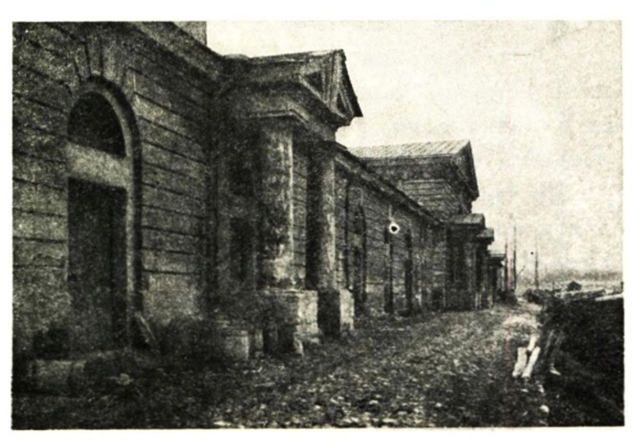
76. Амбары Сального Буяна. Центральная часть

облик центра, а отсюда и всего города в целом Вот почему в русском градостроительстве с конца XVIII и начала XIX века стали широко применяться типовые проекты для массовой застройки городов. Особенное внимание при этом обращалось на решение административных, торговых и жилых сооружений, которыми обстраивалась центральная площадь и прилегающие к ней главные городские магистральные улицы.

Застройщику предоставлялся свободный выбор из предложенной ему серии типовых проектов. После выбора определенного проекта, он строго отвечал за его точное осуществление и обязательно должен был строить на указанном ему участке. Если же застройщик отступал от проекта и строил здание на другом месте, то после проверки, при оформлении документов на новое сооружение, его сносили в административном порядке за счет виновного. Благодаря подобным строгим мерам русские города того времени получали единый характер своей застройки.

Подобный цикл проектов «казенных зданий» для застройки губернского города был выполнен в 1802—1803 годах архитектором Захаровым.





76 а. Амбары Сального Буяна. Боковые стороны

1 марта 1803 года эти проекты были «апробованы» Александром I [72].

Аналогичную серию типовых проектов для застройки губернского города мы находим и в работах Томона.

В его наследии имеется шестнадцать проектов зданий для губернского города: дом военного губернатора, дом обер-коменданта, дом гражданского губернатора, дом вице-губернатора, дом начальника полиции, дом почтмейстера, шесть различных «обывательских» домов, загородный особняк, постоялый двор, кузница, «русская парная баня».

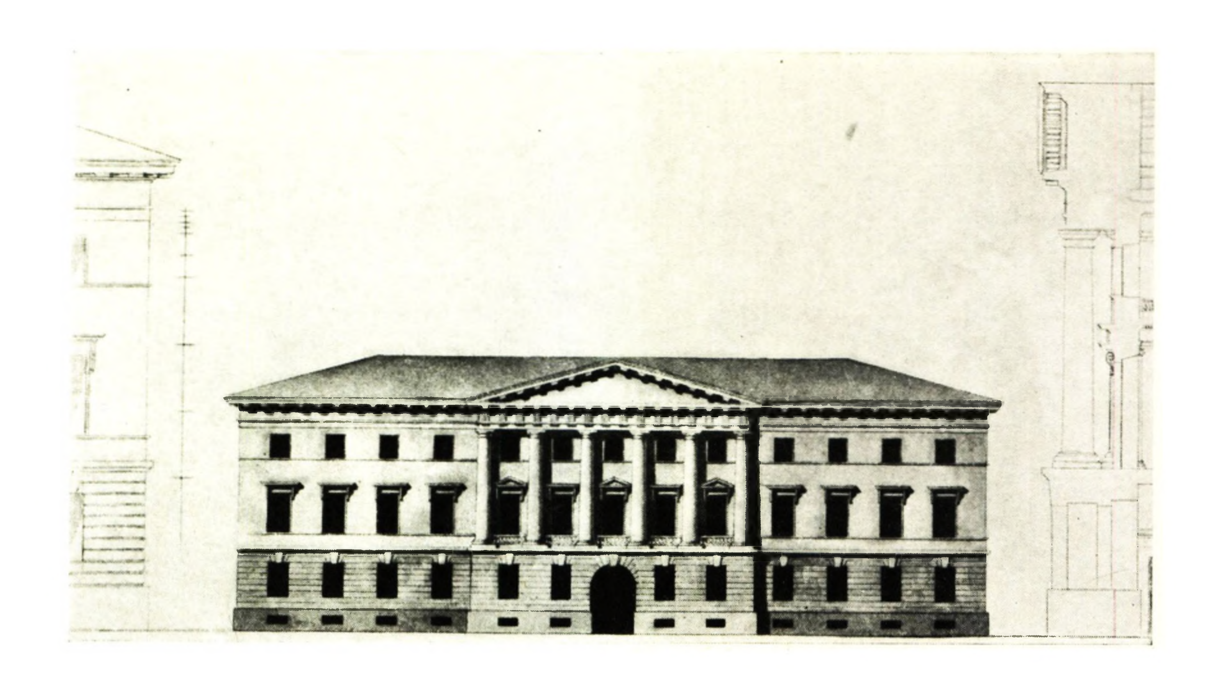
Все эти проекты выполнены на бумаге одного формата размером 430 × 330 *мм*. Также одинакова и манера выполнения всех чертежей. В каждом проекте посередине изображен фасад здания с двумя фрагментами по бокам. С левой стороны листа дается линейный фрагмент фасада, а с правой — фрагмент разреза. На всех чертежах масштаб фрагментов в два раза больше масштаба фасада. Фасады, как правило, обведены, а затем отмыты тушью. Исключение составляют крыши зданий, которые во всех проектах прикрыты сверху голубым цветом. На втором, а иногда и на третьем листах, в зависимости от количества этажей, даны планы. В некоторых же случаях планы двух этажей совмещены на одном листе. На всех планах стены зданий залиты черной тушью, а печи покрашены разведенной тушью и кармином.

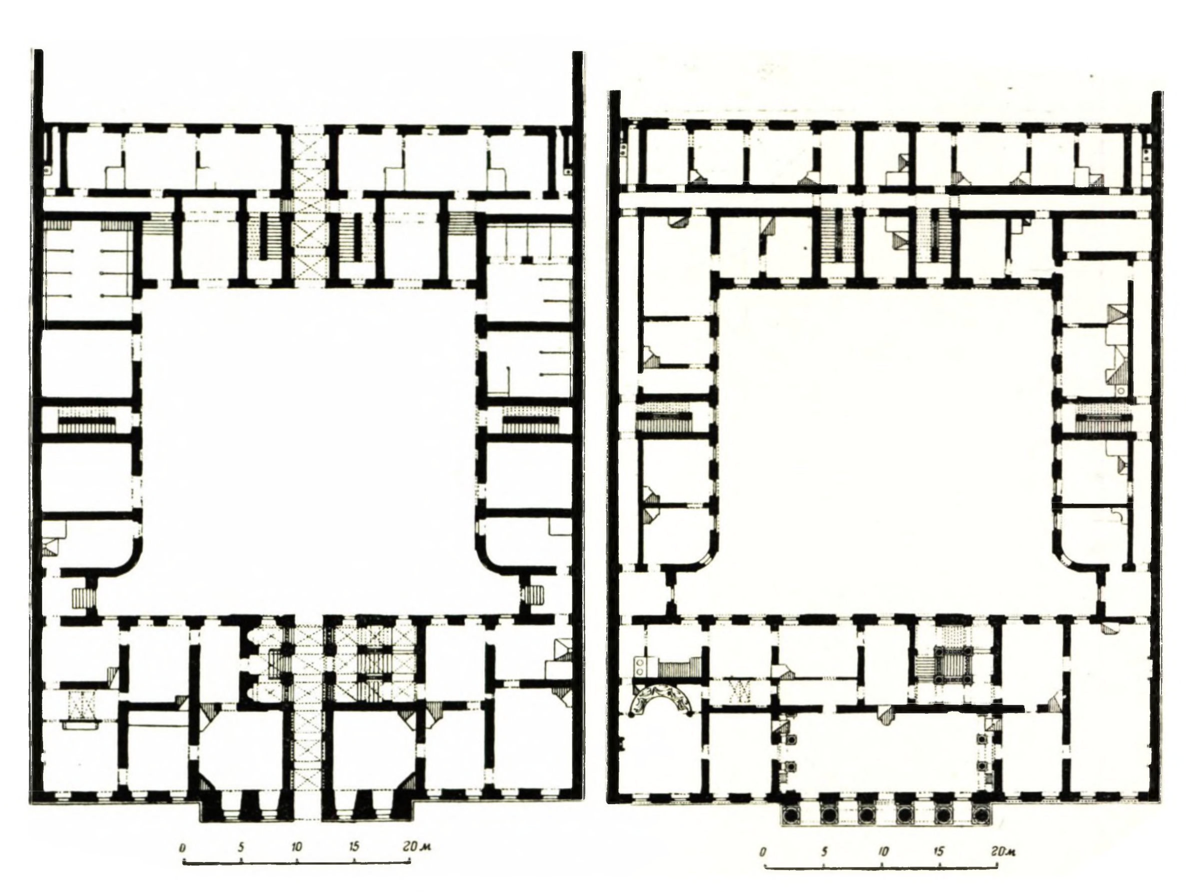
Никаких надписей о назначении этих зданий на проектах нет. Некоторые указания на этот счет дает пояснительная записка, приложенная к оставшимся после смерти Томона чертежам. Эту записку принято называть «Письмом госпожи Клер де Томон», но по всей вероятности ее составил один из ближайших помощников Томона [73].

Не указан на чертежах и губернский город, для которого Томон выполнил свои проекты. Нет на это указания и в пояснительной записке. На этот счет можно лишь строить предположения.

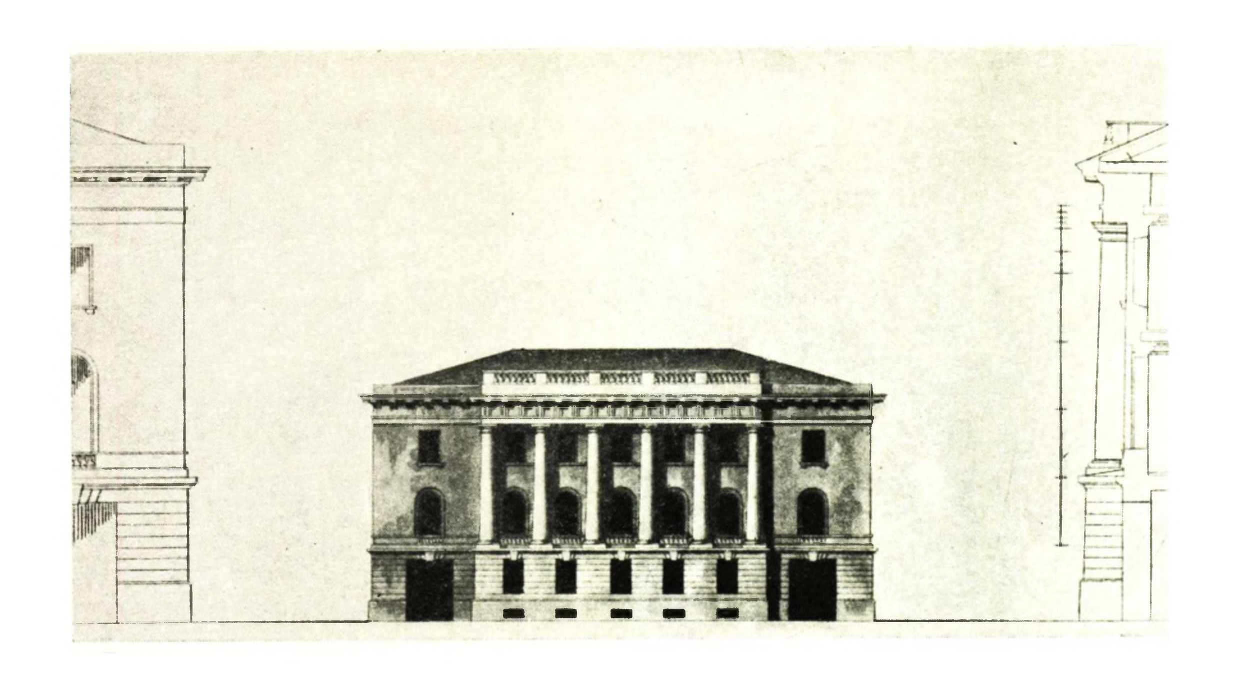
Есть основания предполагать, что свои проекты Томон выполнил для застройки Полтавы, вновь преобразованной в то время в губернский город. Основание Полтавы теряется где-то в XII веке, но на политическую арену она выходит только в XVII веке, во времена Богдана Хмельницкого, когда полтавский полк решительно поддержал гетмана Украины в его намерении присоединиться к России. В 1709 году о Полтаве узнал весь мир. В сражении с русскими войсками, которыми руководил Петр I, здесь нашла могилу самая сильная в то время в Европе шведская армия. Полтава была отнесена к разряду губернских городов лишь 9 марта 1802 года. До этого она была уездным городком, скорее похожим на большую деревню. Вновь назначенный сюда военный губернатор князь Куракин, ознакомившись после приезда с городом, доносил вскоре Александру I, что в Полтаве нет зданий, где бы возможно было поместить присутственные места. «Вице-губернатор, — писал он, — жил в доме, где обвалились потолки, а губернатор жил в плохом доме Милорадовича, за что платили 1000 рублей в год» [74]. Поэтому князь Куракин ходатайствовал об отпуске из государственного казначейства необходимой суммы на постройку различных зданий. Ходатайство его было удовлетворено. Одновременно с этим князь приступил к составлению первого городского плана, который был закончен в 1804 году. В центре города на большой круглой площади Томон запроектировал впоследствии монумент — величественную триумфальную колонну в память Полтавской победы. Строительство монумента продолжалось до 1811 года. К этому же году был закончен второй генеральный план Полтавы, включавший все земли, вошедшие в новую городскую черту.

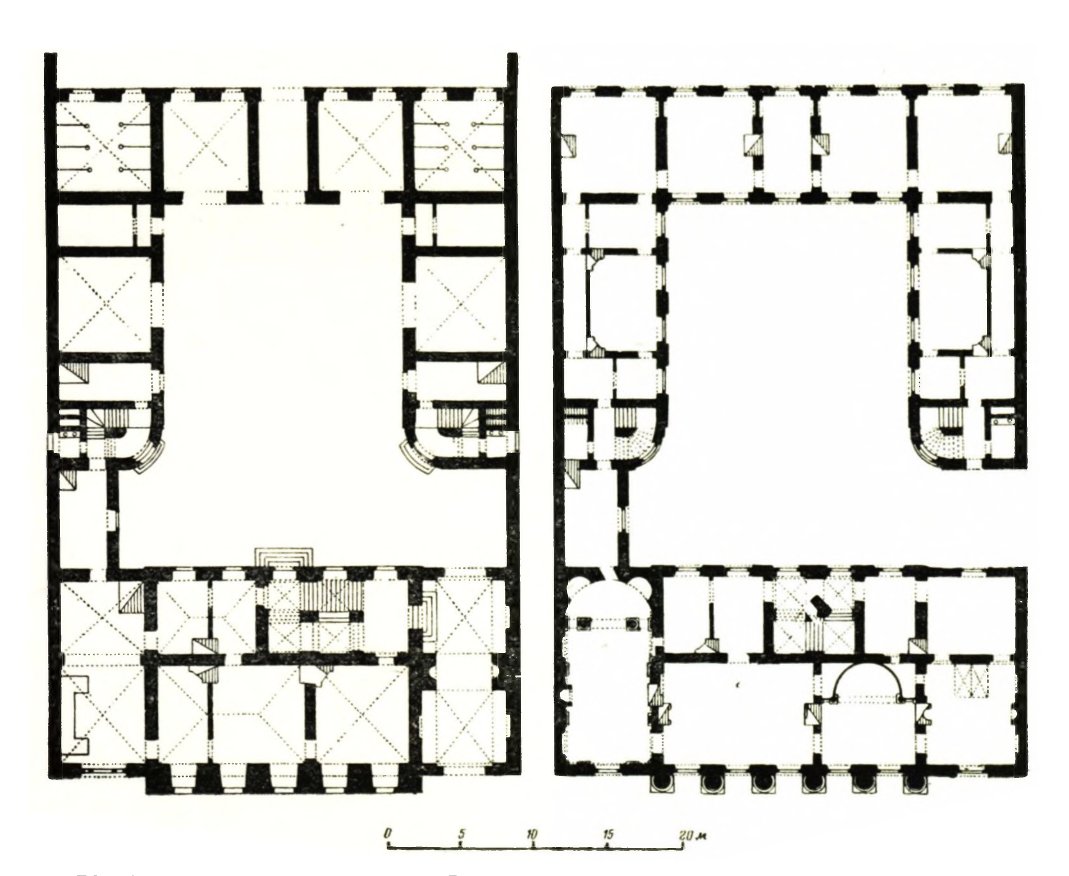
В период строительства монумента Томон мог побывать в Полтаве или во всяком случае он имел исчерпывающий материал о площади, на которой ставилась его колонна. У него вполне естественно могла возникнуть мысль о решении окружающей застройки этой площади. И как раз к этому периоду, т. е. к 1806—1807 годам, относится выполненная им упомянутая серия проектов. Мы знаем, что в то время «...в Полтаве предполагались к постройке в центре города: дом для губернатора, корпус для воспитательного дома, богадельня, дом для городничего со службами, дом для почтовой конторы, городской питейный дом,



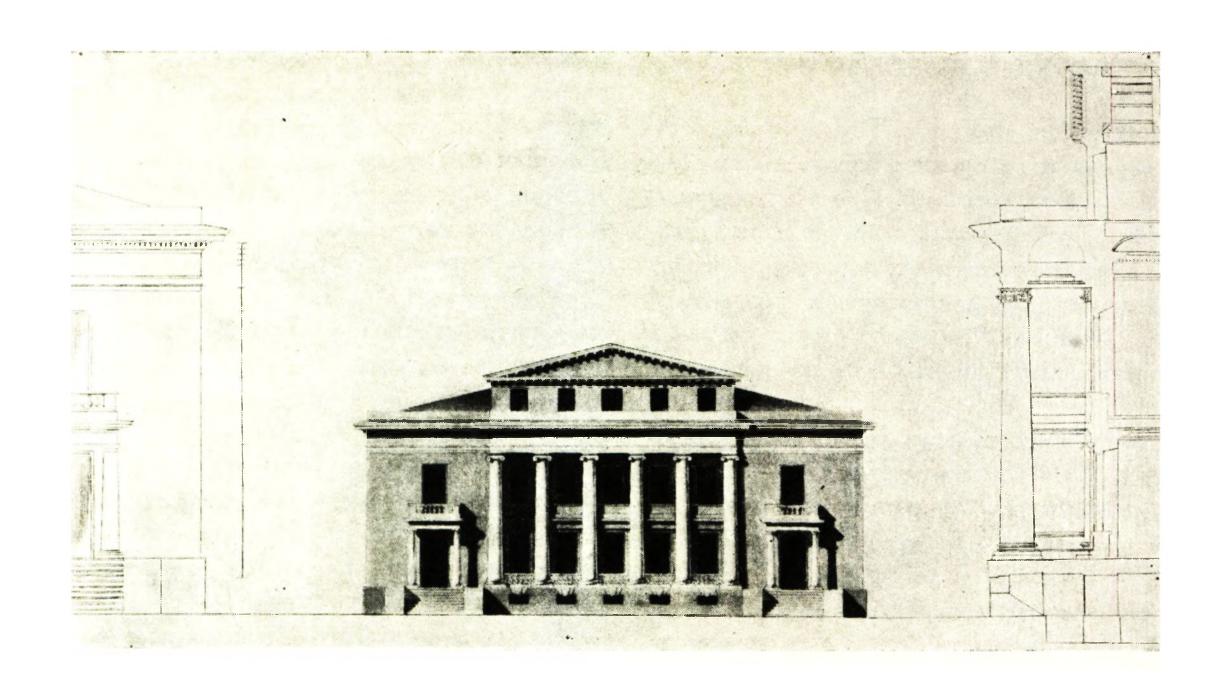


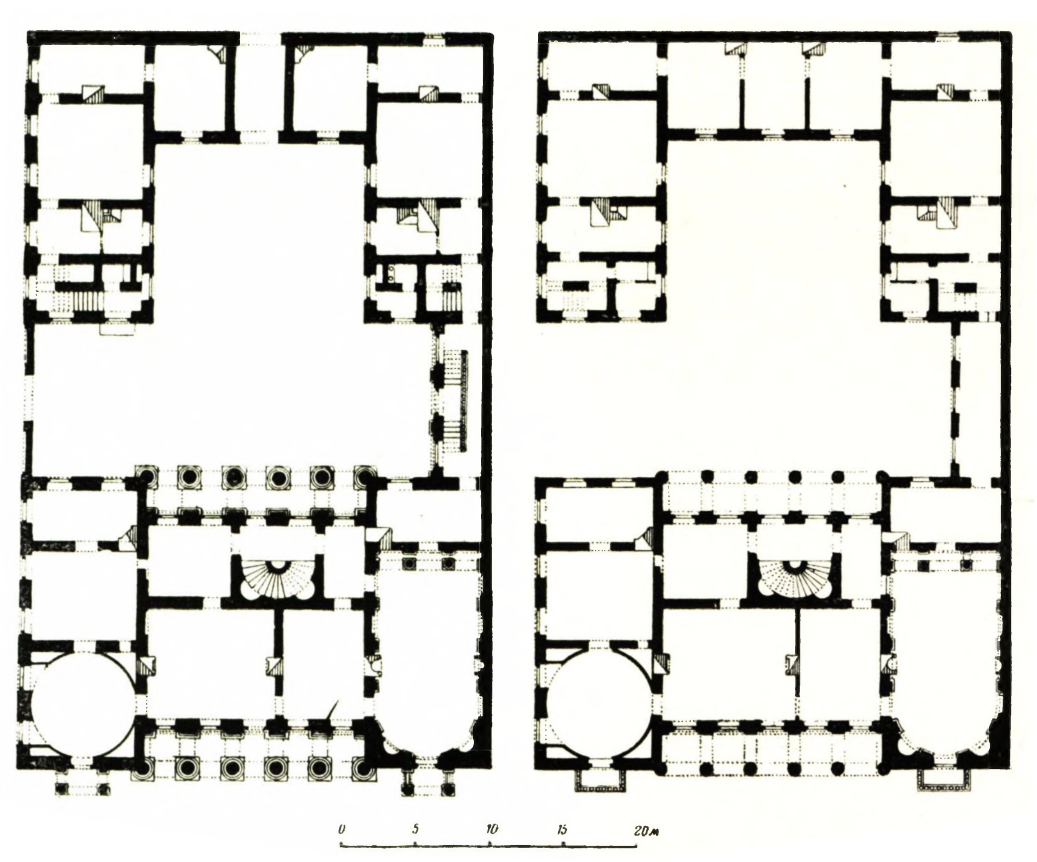
77. Дом военного губернатора. Вверху — проект фасада; внизу: слева — план первого этажа; справа — план второго этажа





78. Дом обер-коменданта города. Вверху—проект фасада; внизу: слева—план первого этажа; справа—план второго этажа





79. Дом гражданского губернатора; **Вверху—проект фасада; внизу: слева—план первого этажа; справа — план второго этажа**

присутственные места, различного рода церкви и т. д. [75].

В своей серии проектов Томон отразил существовавшую в то время систему подчиненности в управлении губернией. Проекты для предводителей губернии величественны и монументальны; для второстепенных чиновников более скромны и, наконец, для купцов и обывателей интимны. Каждому сословию здесь отвечал свой определенный прием архитектурного решения.

Как мы увидим дальше, все административные дома для русских государственных чиновников он акцентировал портиком. Притом дом военного губернатора, являющегося предводителем губернии, решен с шестиколонным портиком, а дом почтмейстера лишь с двухколонным. Таким образом Томон во всех домах государственных чиновников непременно давал колонный портик на фасаде.

Проекты же жилых домов, предназначавшихся для чиновников, купцов и обывателей, получили на своих фасадах полуциркульные лоджии или повторяющийся одинаковый ритм из небольших акцентов. Этот прием резко отделяет их от сооружений первой группы.

И, наконец, такие здания, как постоялый двор и кузница, были решены без портиков и лоджий. Все композиционное их построение основано лишь на полуциркульной форме дверных и оконных проемов.

Благодаря подобному разделению архитектурных средств в выражении различных по назначению сооружений, при осуществлении проектов в натуре была бы облегчена ориентировка в подобном городе. Притом центральная площадь, обстроенная сооружениями с колонными портиками на главных фасадах, имела бы торжественный и богатый вид.

Первым в пояснительной записке к разбираемой серии проектов значится дом военного губернатора. К этому проекту сохранились три листа чертежей: 1) фасад дома, 2) план первого этажа и 3) план второго этажа (рис. 77).

Дом военного губернатора представляет большое трехэтажное здание, акцентированное с главного фасада шестиколонным портиком дорического ордера, идущим на высоту верхних двух этажей. Фасад решен просто, но монументально. Членения этажей даны убывающими кверху. Центральный портик, увенчанный треугольным фронтоном, еще сильнее подчеркивает принцип облегчения кверху. Постановка подобного здания на главной площади губернского города была бы очень убедительна.

В середине главного фасада, под портиком, была прорезана полуциркульная въездная арка, ведущая на большой внутренний двор, обстроенный по всему периметру подсобными помещениями и службами.

Вторым из рассматриваемой серии идет дом обер-коменданта. К проекту имеются два чертежа: 1) фасад дома и 2) совмещенные на одном листе планы первого и второго этажей (рис. 78).

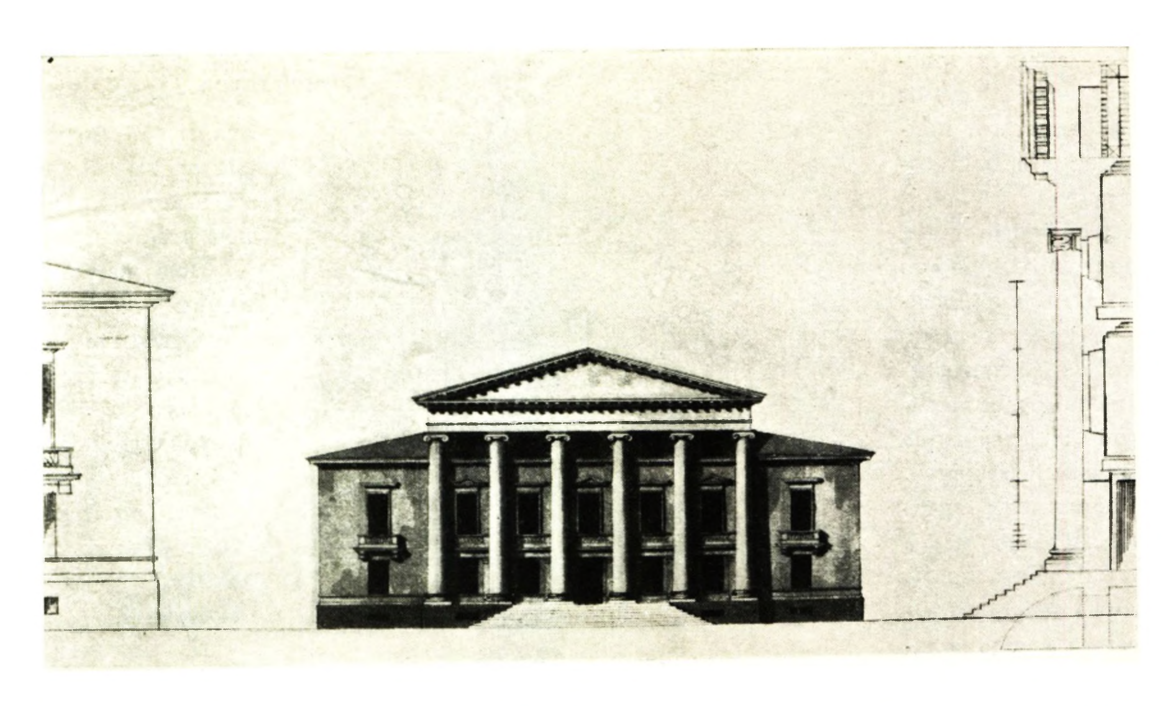
Дом обер-коменданта, как и дом военного губернатора, запроектирован трехэтажным. Его фасад подчеркнут шестиколонным портиком, также идущим на высоту верхних двух этажей. Но объем его значительно меньше, чем в предыдущем случае. Кроме того, центральный портик не имеет сверху треугольного фронтона и завершен лишь горизонтальной балюстрадой. Отсутствие треугольного фронтона придает портику более скромный вид по сравнению с первым проектом.

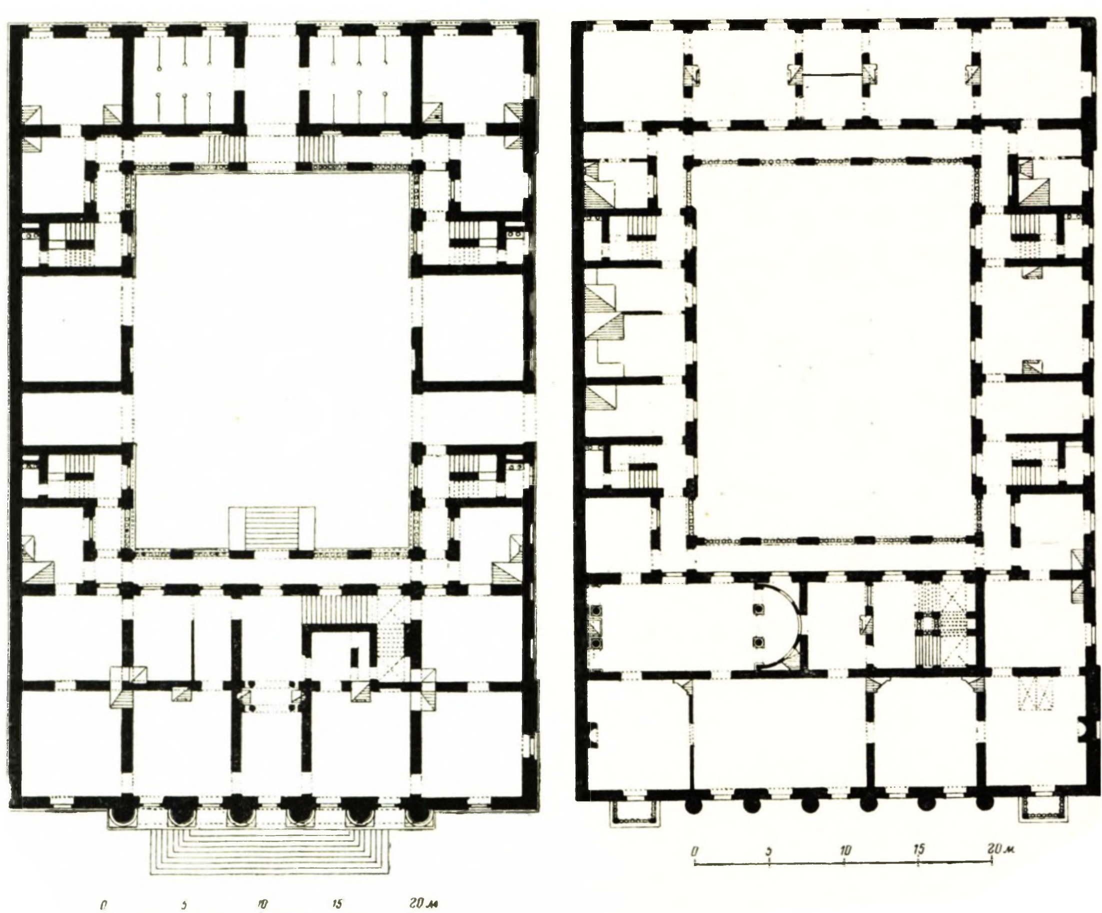
В первом этаже дома на главном фасаде прорезаны два прямоугольных проема, завершенные сверху сильными замковыми камнями. Проем с правой стороны ведет в караульное помещение, а с левой используется для проезда во внутренний двор, который, как и в первом проекте, обстроен по периметру подсобными помещениями и службами.

К проекту дома гражданского губернатора сохранились два чертежа: 1) фасад дома и 2) совмещенные на одном листе планы первого и второго этажей (рис. 79).

Дом гражданского губернатора двухэтажный с мансардным этажом над центральным шестиколонным портиком. Фасад производит впечатление изысканности и интимности. Центральный портик фланкируется двухколонными небольшими портиками дорического ордера.

В фасаде отсутствует членение по этажам, в противовес чему дано треугольное решение





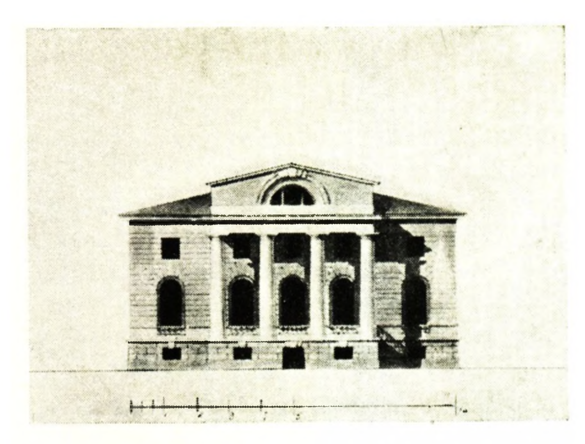
0 5 10 15 20 м

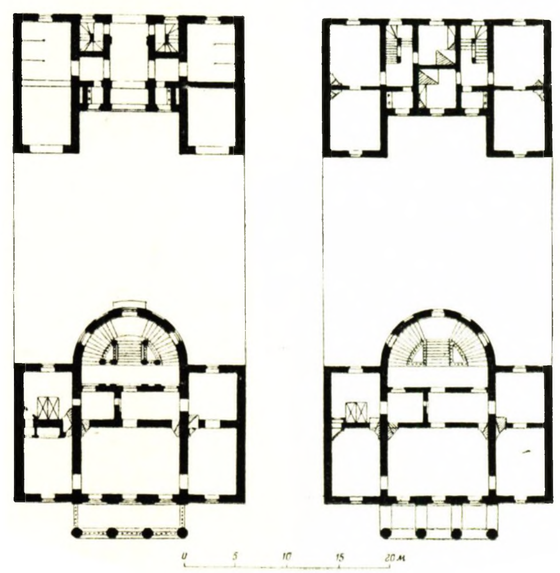
80. Дом вице-губернатора. Вверху — проект фасада; внизу: слева — план первого этажа; справа — план второго этажа

общей архитектурно-композиционной схемы всего фасада. Этот прием уводит все построение кверху.

Планы этого дома, в противоположность некоторой прямолинейности и простоте планов первых двух проектов имеют более изысканную конфигурацию внутренних помещений. Так, например, здесь имеются полукруглые и круглые в плане залы; лестница запроектирована также в виде полукруга и т. п.

Въезд во внутренний небольшого размера двор дома гражданского губернатора предусмотрен с бокового и заднего фасадов. Двор очень интересен. При небольшом его размере он получил богатое выражение. Плоскость заднего фасада, выходящего во двор, имеет большую лоджию с шестиколонным портиком.





81. Проект жилого дома для губернского города. Вверху — фасад; внизу — планы первого и второго этажей. Второй тип

нее очень своеобразна. Внутренний двор имеет открытые галереи в торцовых частях, несколько заходящих на длинные стороны.

Дом начальника полиции запроектирован двухэтажным с мансардным этажом. Фасад его также имеет центральный четырехколонный портик дорического ордера. Жилая часть дома в плане отделена от служебных помещений.

К проекту дома почтмейстера сохранился чертеж фасада (рис. 85, *а*). Дом двухэтажный. Первый этаж получил трактовку в виде монументального цоколя, в котором находятся жилые помещения почтмейстера. Большую часть фасадной плоскости первого этажа занимает крыльцо, ведущее на второй этаж, где располагается почтовая контора. Вход в контору, предусмотренный в центре второго этажа, подчеркнут двухколонным портиком дорического ордера с треугольным фронтоном наверху.

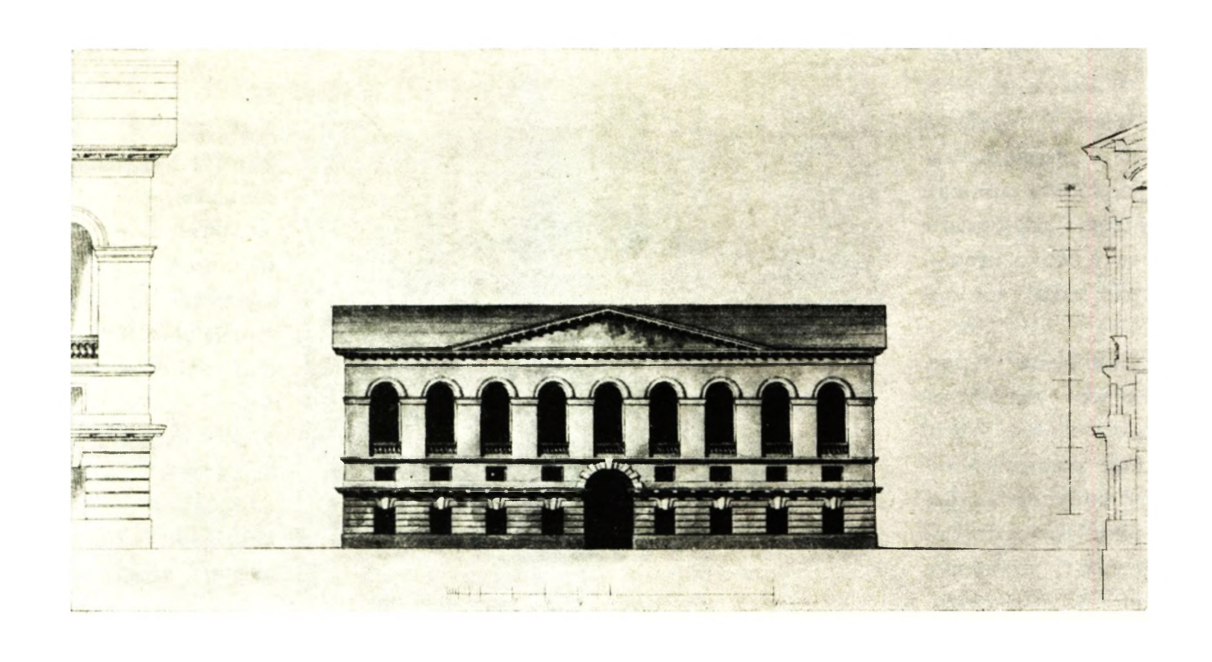
К проекту дома вице-губернатора сохранилось три чертежа: 1) фасад дома, 2) план первого этажа и 3) план второго этажа (рис. 80).

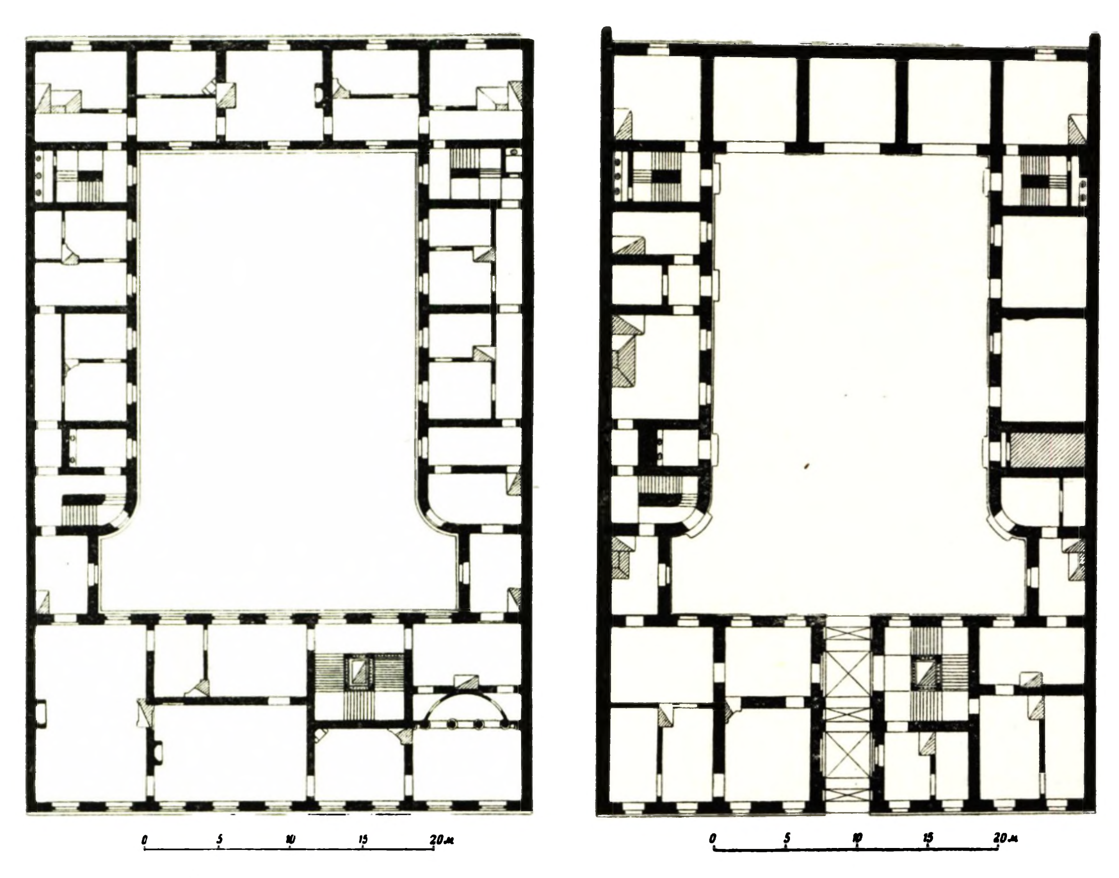
Этот дом, аналогично дому гражданского губернатора, двухэтажный с мансардным этажом в его центральной части, занимаемой также шестиколонным портиком ионического ордера. Портик дома перекрыт треугольным фронтоном, что придает ему несколько большую выразительность по сравнению с портиком предыдущего проекта, но зато его боковые крылья решены значительно скромнее.

Прорисовка плана здесь значительно проще, чем в предыдущем проекте, но тем не менее очень своеобразна.

Интересно сопоставить фасад дома почтмейстера с рассмотренными выше проектами. На этом фасаде мы хотя и видим портик, но его величина и количество колонн незначительны по сравнению с предыдущими проектами. Он скромнее. «Табель о рангах» соблюдается неуклонно. Дом производит своеобразное впечатление. Его было бы легко отыскать среди других сооружений.

Далее идут шесть проектов различных «обывательских» домов.





82. Постоялый двор. Вверху — проект фасада; внизу: слева — план первого этажа, справа — план второго этажа

Первый дом (рис. 85,*б*) двухэтажный с центральной тройной лоджией в первом этаже. В середине лоджии стоят две дорические колонны, а около стен — пилястры того же ордера.

Второй дом (рис. 81) также двухэтажный, но, кроме того, имеет еще дополнительный полуцокольный этаж, вход в который расположен в середине главного фасада. Центральная часть фасада подчеркнута четырехколонным портиком дорического ордера, завершенным сверху прямоугольным аттиком.

Этот дом мог являться переходным звеном от сооружений для государственных чиновников к жилым домам купцов и обывателей. На плане этого проекта особо следует отметить интересно решенную полукруглую парадную лестницу.

Третий дом (рис. 85,*в*) трехэтажный. Композиционное выражение фасада основано на повторяющемся ритме одинаковых небольших акцентов-портиков. Первый этаж рустован и воспринимается как цоколь для трех акцентов-портиков, состоящих из двух средних полуколонн и двух крайних пилястр, несущих вверху треугольные фронтоны.

Четвертый дом (рис. 85,*г*) также трехэтажный. Принцип композиционного выражения фасада аналогичен предыдущему. Здесь первый этаж также выделен, как цоколь, и зрительно воспринимает нагрузку от трех одинаковых композиционных акцентов в виде небольших двухколонных портиков, несущих треугольные фронтоны.

Пятый дом (рис. 85,*д*) двухэтажный с полуцокольным этажом, вход в который идет с главного фасада. В центре фасада, аналогично первому типу, запроектирована лоджия из тройных полуциркульных арок, разделенных между собой спаренными дорическими колоннами.



83. Кузница. Проект фасада

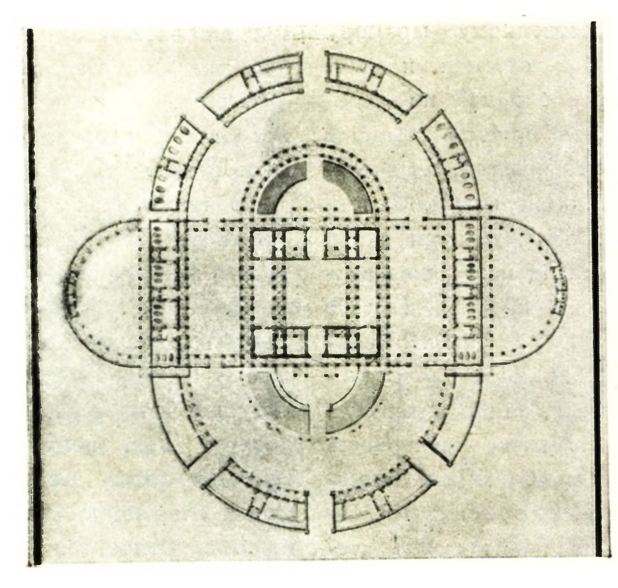
Шестой тип дома (рис. 85,*е*) двухэтажный с подвальным этажом, перекрытым кирпичными сводами. Композиционное выражение фасада аналогично третьему и четвертому типам домов. Центральный вход и два оконные проема первого этажа были одинаково выделены арками с мощными замковыми камнями. Во втором этаже этим акцентам отвечают наличники оконных проемов с горизонтальными сандриками.

Несмотря на применение идентичных принципов в решении композиции некоторых фасадов, все жилые дома по своему архитектурному выражению значительно разнятся, отражая социальный состав общества: одни решены для дворян, другие для купцов, третьи для обывателей и т. д.

Следующим в этой серии проектов идет очень интересный проект загородного особняка (рис. 86). Особняк двухэтажный с полуцокольным этажом, который на главном фасаде выглядит, как монументальный стилобат. В теле стилобата вырезана парадная лестница. На уровне первого этажа главный фасад подчеркнут двухколонным портиком дорического ордера, несущим нагрузку от балкона второго этажа. Двухскатная кровля образует выходящий на главный фасад треугольный фронтон. Все членения фасада даны убывающими кверху. Поэтому при осуществлении этого проекта в натуре взгляд, обращенный на сооружение, легко бы переходил от широкого стилобата, через убывающие членения фасадной плоскости к треугольному фронтону и оттуда в окружающее пространство.

В разбираемой серии томоновских проектов есть здание постоялого двора. К этому проекту сохранилось три чертежа: 1) главный фасад, 2) план первого этажа и 3) план второго этажа (рис. 82).

Здание трехэтажное. Средний этаж имеет заниженную высоту. Парадное решение получил третий этаж. Все композиционное выражение фасада основано на одинаковом ритме больших полуциркульных окон третьего этажа. В середине фасада прорезана полуциркульная арка, архивольт которой имеет сильно выраженные замковые камни. Вверху, над карнизом центральной части фасада, запроектировано повышение стены главного фасада в виде треугольного фронтона.



84. Проект русской парной бани. План

К проекту кузницы сохранился чертеж фасада (рис. 83). Здание двухэтажное. Первый этаж прорезают три мощные полуциркульные арки с замковыми камнями в их архивольтах. Двухскатная кровля образует выходящий на главный фасад треугольный фронтон. В этом проекте Томон простыми архитектурными средствами добился большой художественной выразительности.

Наконец, последним в этой серии идет очень своеобразный «проект русской парной бани» (рис. 84).

В проекте дан целый комплекс банных помещений, связанных между собой системой крытых колоннад, служащих проходами. Основные помещения организуют большой внутренний двор, имеющий форму эллипса. Около длинной оси эллипса расположились четыре парильных отделения, около короткой оси — ванные помещения. Кроме того около короткой оси эллипса выступают два полукружия, в которых устроено по четыре уборные; подходы к этим уборным решены также в виде крытых колоннад. В середине эллипса запроектированы индивидуальные парные помещения. Около них показаны четыре открытых бассейна в форме четвертей круга.

ПРОЕКТЫ ИНТЕРЬЕРОВ

Томон как придворный архитектор в числе других работ получал заказы и на решение интерьеров в официальной царской резиденции — Зимнем дворце.

Недавно удалось впервые найти подписанные томоновские чертежи разверток стен Большого овального зала Зимнего дворца, расположенного на его центральной оси, в крыле, выходящем на Дворцовую площадь. Принадлежность своих работ, выполненных для императорского дворца, Томон подчеркнул на чертежах изображением царского герба. Так, например, на чертеже развертки продольной стены Большого овального зала, он, не найдя другого подходящего места, нарисовал герб в камине и тонировал его сверху разведенной китайской тушью. На другом чертеже он выполнил то же изображение наверху печки.

Томоновский зал показан на гравюре Шелковникова, представляющей план второго этажа Зимнего дворца (рис. 87). Как видно из этого плана, первоначально зал имел прямоугольную форму. Томон изменил его форму на эллипсовидную, закруглив углы тонкими дополнительными перегородками. По периметру зала он расставил двадцать колонн стилизованного коринфского ордера. Тело колонн и фриз лежащего на них карниза на чертеже окрашены в голубой цвет, а капители и базы — под бронзу. Надо полагать, что колонны и фриз проектировались из искусственного полированного мрамора, который русские мастера в то время прекрасно умели изготовлять. Поэтому-то Томон не стеснял себя в выборе необходимого

ему цвета, так как искусственному мрамору можно было придать любой оттенок и цвет. Между голубыми колоннами с одной из длинных сторон зала шли оконные проемы, имевшие вверху полуциркульные завершения, подчеркнутые профилированными архивольтами. С противоположной же стороны зала, идущей около глухой капитальной стены, были повторены аналогичные по форме ложные проемы. Вместо оконных переплетов в них были вставлены большие зеркала. Подобный прием часто практиковался в дворцах того времени, так как зеркала значительно расширяли внутреннее пространство зала, создавая иллюзию необычайной ширины помещения. Томон очень разумно сумел использовать длинную глухую капитальную стену для иллюзорного увеличения внутреннего пространства. Подчеркнутое архивольтами тело полукруглых тимпанов, расположенных над зеркалами, он заполнил скульптурными изображениями, что сделало более интересным архитектурное решение глухой стены. Нюансное выделение в этом решении получил средний проем, который внизу перерезан камином. В нем зеркало занимает и верхнюю полукруглую часть. Благодаря этому средний проем отличается от остальных, находящихся по его бокам ложных проемов, акцентируя тем самым центральную ось зала (рис. 88).

В торцах зала, посередине, стоят оригинальные по форме печи. Они имеют круглый в плане цоколь. На поверхности цоколя показаны барельефные изображения человеческих фигур. Печи запроектированы с обкладкой из белой майолики.

По обеим сторонам этих печей на чертеже показаны двери (рис. 88). Одна из них была ложной, так как за ней шла глухая капитальная стена. Но она была нужна для создания симметричного архитектурного решения. Чтобы связать двери с оконными проемами, Томон повторил над ними те же профилированные архивольты, и тело их тимпанов заполнил скульптурными изображениями. Благодаря этому решение всех проемов получило одинаковое выражение.

Вверху по всему периметру зала идет богато профилированный карниз с модульонами. На широком его фризе, покрашенном в голубой цвет, нанесен стилизованный классический орнамент. Этот карниз, завершая помещение, объединяет все его архитектурные элементы в одно целое.

В простенках между колоннами показана арматура и сложного рисунка светильники, которые на чертеже покрашены под бронзу.

Работы Томона по решению интерьеров Зимнего дворца не ограничивались лишь отделкой этого эллипсовидного Большого зала. Он выполнил еще целый ряд интерьеров для дворца. Так, например, судя по характеру архитектурных деталей и цветовой тональности, и следующий сохранившийся чертеж Томона также относится к Зимнему дворцу (рис. 89). Правда по одной только развертке небольшой стены трудно назвать конкретное место дворца. По краям чертежа, изображающего разрез помещения, стоят две печки. По форме они очень близки к печам, поставленным Томоном в эллипсовидном Большом зале. Как и предыдущие печи, они имеют на чертеже белый цвет. Аналогично этому очень близок к предыдущим чертежам Большого зала и венчающий карниз в разбираемом чертеже. В этом карнизе отсутствует только архитрав. Фриз также покрашен в голубой цвет и имеет на своем теле тот же самый стилизованный классический орнамент. Общий тон окраски стен голубой с желтым. Даже двери по своим пропорциям и характеру очень близки к разобранным ранее. Вверху они также имеют богатое скульптурное украшение. По всей вероятности, это помещение находилось в непосредственной близости к томоновскому Большому эллипсовидному залу.

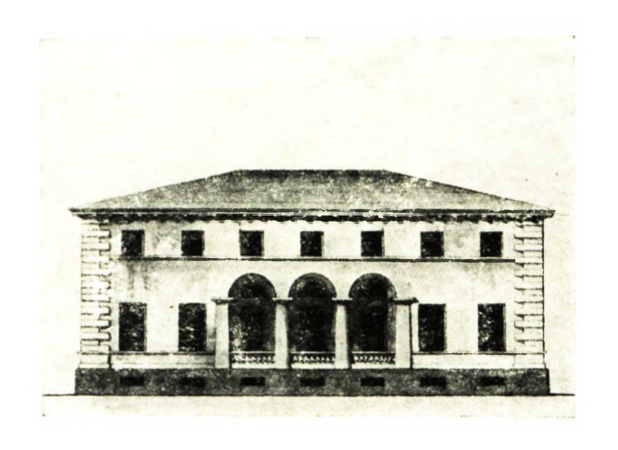
Кроме этих чертежей, сохранился еще один томоновский проект так называемых «холодных бань» для Зимнего дворца (рис. 90). Устройство их предполагалось в подвальном и первом этажах, в непосредственной близости от кабинета Александра I. Чертеж датирован 1806 годом. На нем темным цветом показаны существующие стены и столбы (на оригинале они залиты черной тушью), а серым цветом (на оригинале этот цвет не серый, а розовый) показаны вновь проектируемые стены и колонны. Томоновские «холодные бани» включают в себя



а



г

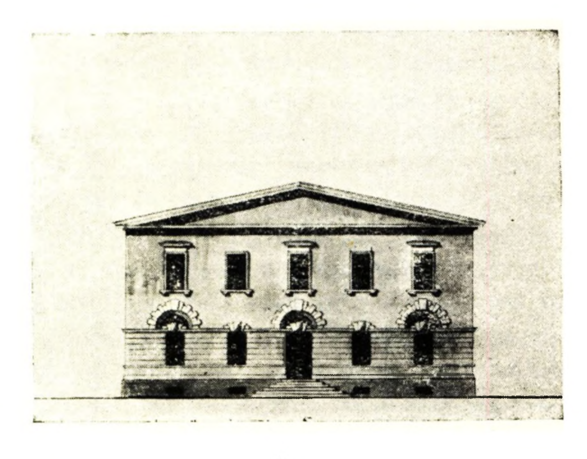


б

д



в



е

85. Проекты фасадов жилых домов для губернского города: а — дом почтмейстера; б — первый тип; в — третий тип; г — четвертый тип; д — пятый тип; е — шестой тип

целый комплекс помещений, расположенных в двух этажах. Судя по имеющейся на чертеже надписи, изображенные на нем помещения были связаны внутренней лестницей с находящейся в вышележащем этаже библиотекой, из которой шел парадный ход в «холодные бани». По этой внутренней лестнице из библиотеки можно было попасть в так называемый «туалетный кабинет». Рядом с ним запроектирована уборная. На одной из стен «туалетного кабинета» показаны даже два шкафа для одежды. Из этого кабинета дверь ведет в большой «зал отдыха», который обогревается громадным камином. Из этого зала можно было пройти в «купальный зал», где в противоположной входу стене, в специально запроектированной нише, на возвышении показана ванна. «Купальному залу» Томон придал богатое архитектурное выражение, поставив в нем шесть колонн. Рядом с «купальным залом» он устроил подсобное помещение, где в большом котле, вделанном в плиту, могла нагреваться вода для купания.

Помимо интерьеров, в Зимнем дворце по рисункам Томона также выполнялась и мебель. Так, например, сохранился его подлинный рисунок «консоли» для кабинета Александра I. Эта консоль в свое время очень понравилась, а потому и была повторена в других местах. Копию этой консоли мы встречаем в Павловском дворце, в кабинете Марии Федоровны (рис. 91). Затем она была воспроизведена и для Московского шереметевского дворца.

Во времена Томона мебель чаще всего изготовлялась из красного дерева. Она украшалась позолоченными бронзовыми фигурами прекрасной обработки, лирами, головами животных. Томон для своей консоли применил еще более дорогие материалы. Низ ее он выполнил из красного полированного дерева, ножки и верхнюю обкладку — из яшмы, а верхнюю доску — из малахита. Кроме того, он сделал для своей консоли прекрасные накладные и поддерживающие детали из золоченой бронзы. Передние ножки получили стилизованную трактовку крылатого сфинкса-кариатиды с головой и грудью девушки. По своему характеру эта деталь близка к томоновским сфинксам, лежащим у его фонтана около Пулковой горы. Вся прорисовка деталей консоли поражает своей оригинальностью и элегантностью.

В Павловском дворце-музее имеется несколько кресел, выполненных из полированной карельской березы, которые приписываются Томону.

В собрании чертежей, хранящихся в Павловском дворце-музее, имеется еще подписной томоновский чертеж купального павильона, который предполагалось пристроить к какому-то существующему зданию. Вполне возможно, что после выполнения Томоном проекта «холодных бань» для Зимнего дворца он получил от Марии Федоровны заказ на проектирование купального павильона для Павловского дворца. Существующее здание показано темным цветом и имеет два этажа. Купальный павильон сообщается посредством полукруглой лестницы со вторым этажом дворца. Но, к сожалению, проект носит лишь эскизный характер, и поэтому нельзя составить об этом павильоне окончательного суждения.

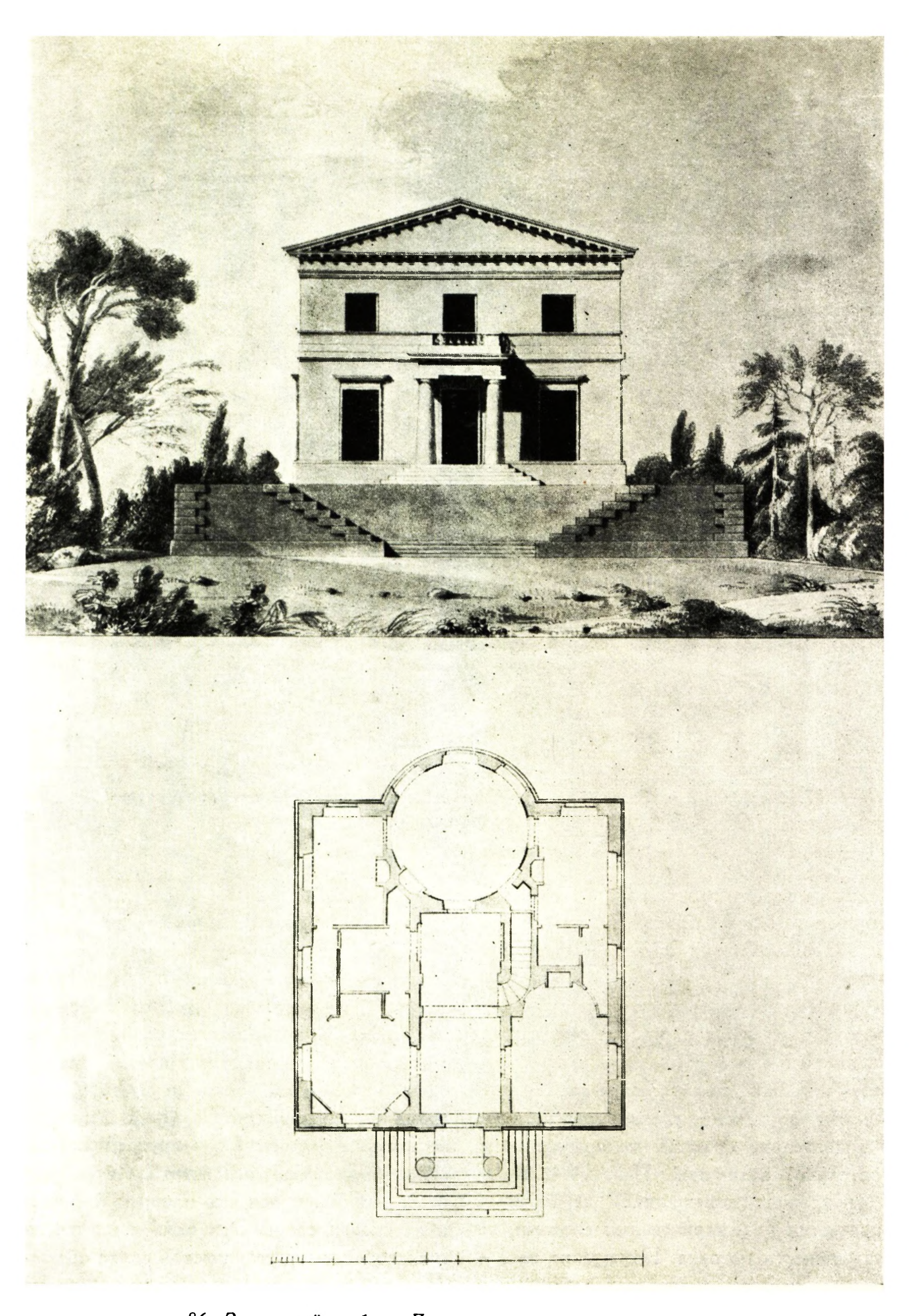
* * *

Помимо разобранных сейчас проектов, мы выше ознакомились уже с рядом других томоновских интерьеров в различных спроектированных и выстроенных им сооружениях. Здесь интересно подчеркнуть, что во всех случаях, где только позволяли габариты сооружений, Томон прибегал к излюбленному им приему перекрытия помещений полуциркульными цилиндрическими сводами.

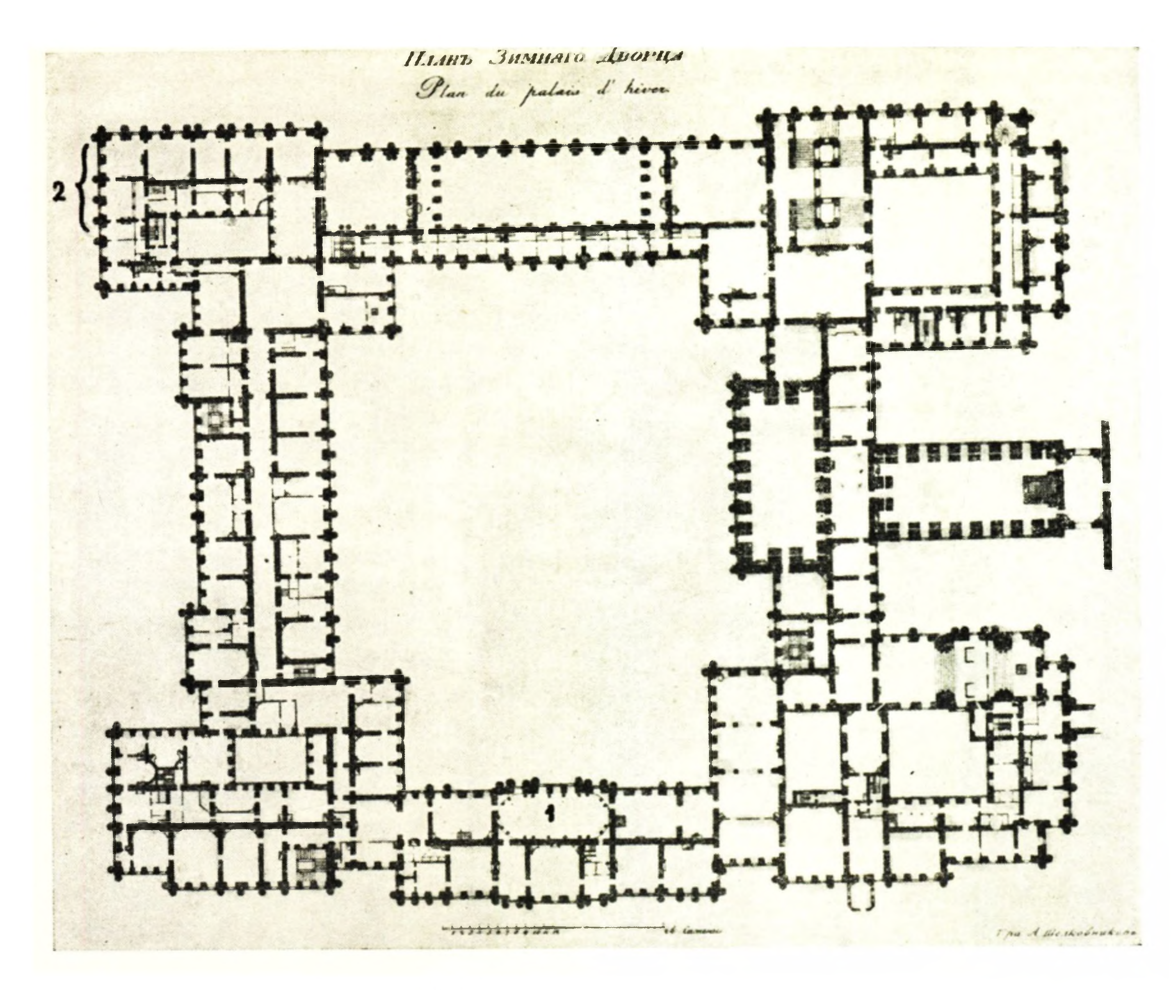
Эти своды он богато декорировал кессонами с лепными розетками. Помимо декоративного значения кессоны имели также и конструктивный смысл. Они разбивали большую плоскость свода на отдельные участки и значительно ее облегчали.

В отдельных же случаях Томон делал полуциркульные цилиндрические своды совершенно гладкими.

Так, например, перекрыто помещение столовой в жилом доме Лаваля. Но для того, чтобы зрительно облегчить и обогатить этот гладкий свод, Томон на нем нарисовал гризалью кессоны с розетками в них. Тень в нарисованных



86. Загородный особняк. Проект фасада и план первого этажа



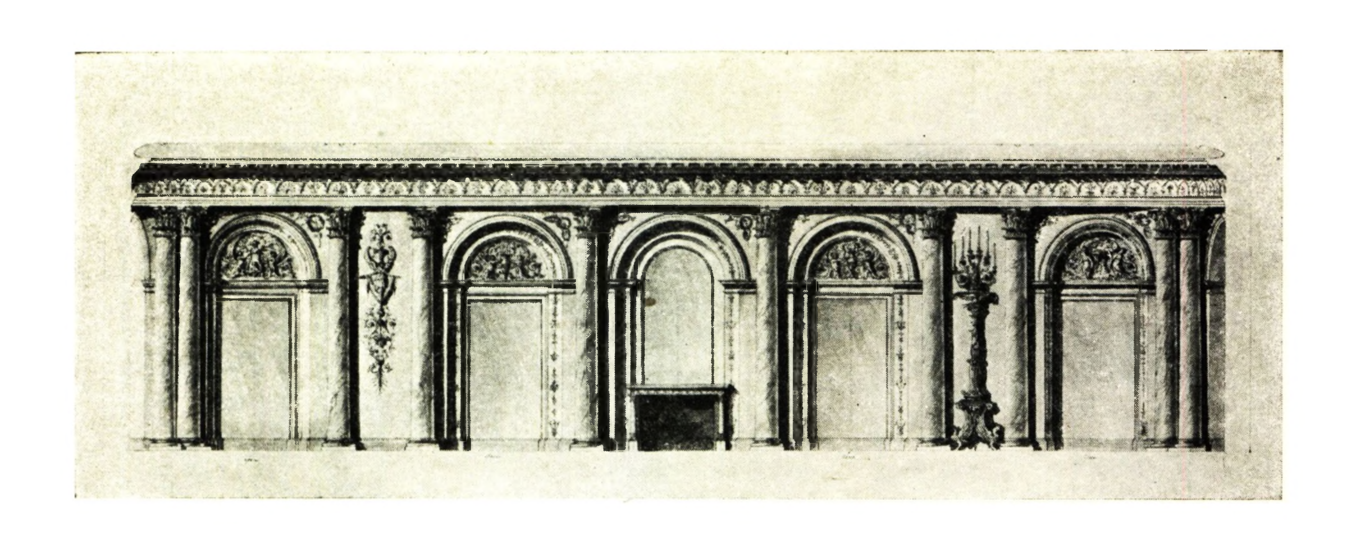
87. Растрелли-сын. Зимний дворец. План второго этажа. Гравюра Шелковникова. Цифрами отмечены помещения, решенные Томоном

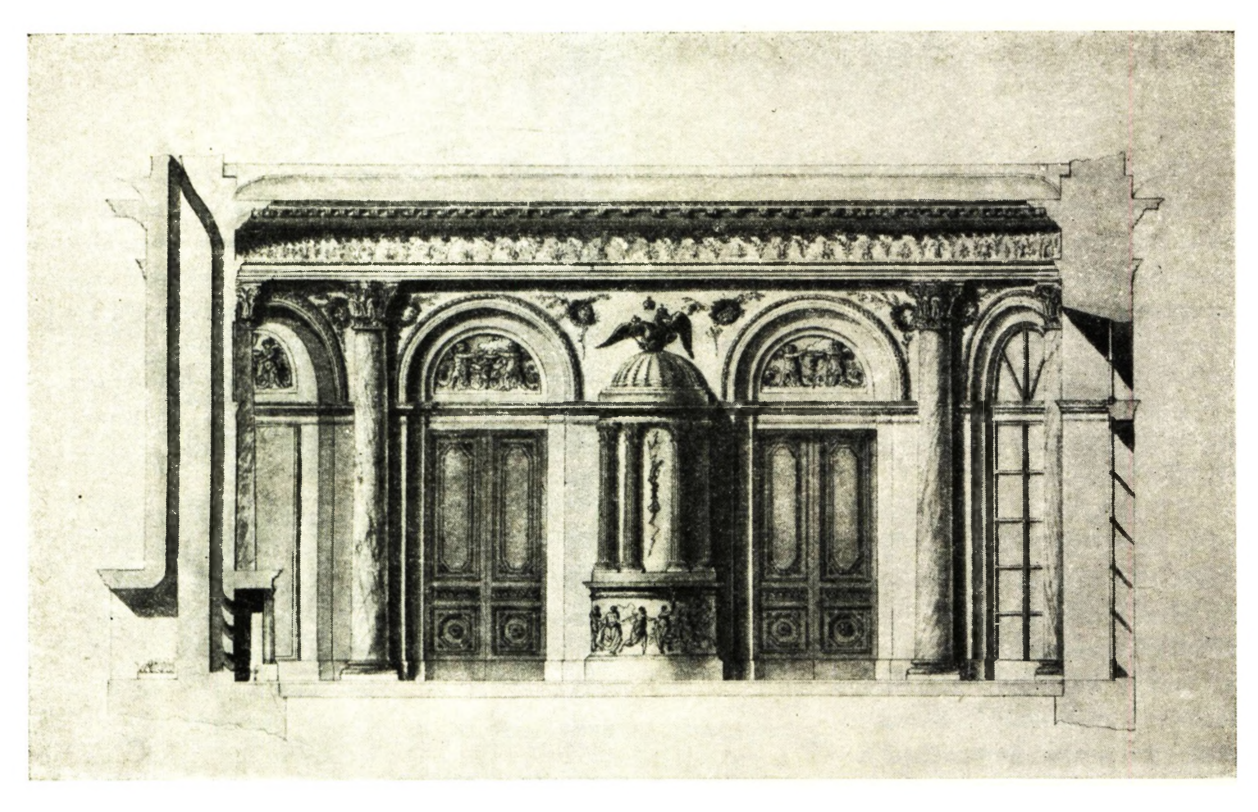
кессонах сделана с учетом света, идущего от окна. При восприятии этого перекрытия в натуре создается полная иллюзия кессонов, имеющих втопления в своде.

Благодаря данному конструктивному приему в томоновских интерьерах плоскости стен мягко и живописно сочетались с полуциркульной поверхностью потолка. Высота помещений при этом решении зрительно увеличивалась. Она казалась значительно большей по сравнению с ее действительной величиной. Поэтому в томоновских внутренних помещениях, перекрытых полуциркульными цилиндрическими сводами, не чувствуешь тяжести потолка. Помещение не давит. Наоборот, в этих интерьерах чувствуется большой простор и много воздуха.

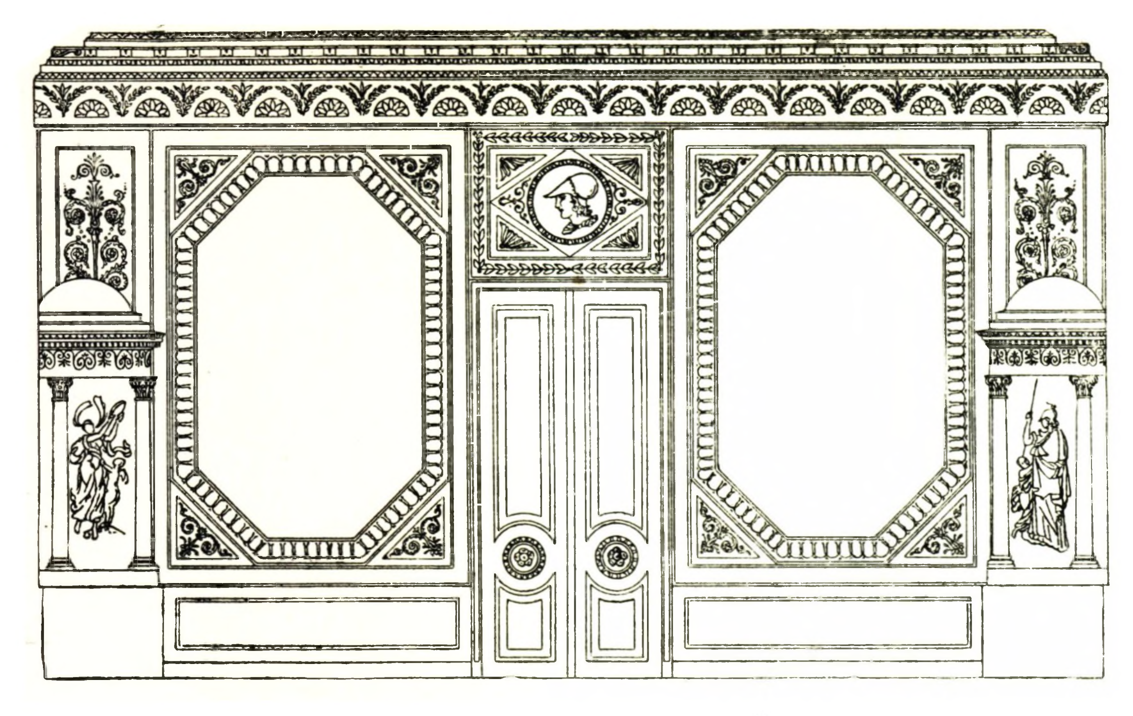
Особенно эффектное впечатление сводчатые перекрытия имеют для интерьеров с большой площадью пола. Они позволяют хорошо организовать внутренний объем.

Нам, например, трудно даже себе представить, каков был бы вид главного биржевого зала с плоским потолком. Плоский потолок при такой огромной площади помещения неприятно давил бы на зрителя. Полуциркульная же форма потолка дает большую внутреннюю высоту и хорошо позволяет осветить зал огромными окнами, занимающими всю площадь торцовых стен в плоскости свода. Эти окна дают много света и способствуют органической связи объема внутреннего помещения с наружным природным пространством.





88. Овальный зал Зимнего дворца. Проект внутренней отделки. Вверху — продольный разрез; внизу — поперечный разрез



89. Зал Зимнего дворца. Проект внутренней отделки

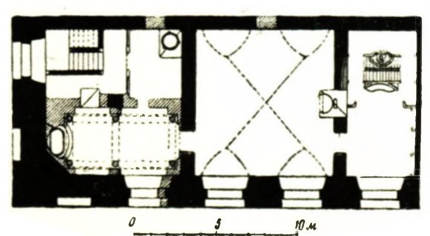
Перекрытие полуциркульными цилиндрическими сводами небольших по площади помещений, как это, например, имело место в жилом доме Лаваля, создает компактный, хорошо организованный внутренний объем и в то же время наделяет его чертами парадности. Томон чрезвычайно умело использовал эти возможности и во многих своих интерьерах достигал парадности и изысканной величественности их архитектурного решения.

Для большего подчеркивания парадности интерьеров Томон умел мастерски использовать контрасты своих композиционных решений. Крупные архитектурные профили он усиливал расположенными рядом с ними тонко прорисованными формами. Благодаря этому контрастному сопоставлению фрагменты интерьеров получили необыкновенную силу и выразительность.

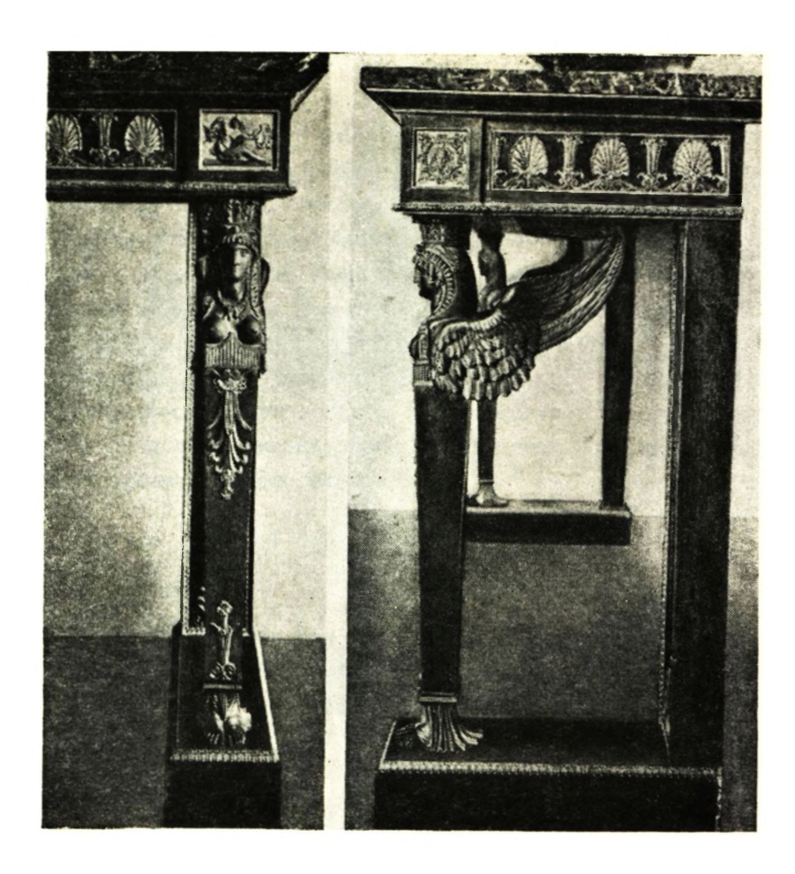
Но здесь необходимо особенно подчеркнуть, что все архитектурные элементы и детали интерьеров имеют у Томона различный характер и величину, по сравнению с архитектурными формами, применяемыми им для наружных фасадов.

Если снаружи все элементы томоновских сооружений прорисовывались обычно предельно крупно и монументально, с расчетом воздействовать ими на окружающую природу, то внутри помещений Томон решает все применительно к масштабу человека. Пол, стены, карниз, потолок выполнены им в сильных, но тонко прорисованных формах.

Особенно величественное выражение получили у Томона интерьеры общественных сооружений. Так например, в решении главного биржевого зала им выражена необыкновенная сила и мощь. В этом биржевом зале все подчинено теме стены. Все архитектурные детали внутреннего решения подчеркивают или усиливают эту тему. В торцах и по длинным сторонам главного зала расположены двухколонные с фронтонами портики. Величина колонны этих портиков равна в высоту 6 *м*, а нижний диаметр колонны равняется 90 *см*. Меж-



90. Холодные бани в Зимнем дворце. Проект



91. Консоль для кабинета Марии Федоровны в Павловском дворце

ду портиками в стене сделаны ниши, глубина которых равна 86 *см*, что особенно рельефно подчеркивает мощь стены. Верх же стены главного зала завершен простым дорическим карнизом, высота которого равна 2 *м* 30 *см*.

Главный биржевой зал Томон перекрыл полуциркульным цилиндрическим сводом, декорированным мощными кессонами с богатыми розетками в них (рис. 21). Свод он выполнил из дерева, против чего, как мы знаем, в свое время совершенно правильно возражал архитектор Захаров.

При исполнении богатых розеток для кессонов из гипса, как это имело место во многих других томоновских сооружениях, свод получил бы громадную дополнительную нагрузку. Во избежание этой дополнительной нагрузки на свой деревянный свод (при ширине главного зала равной 21,40 *м*) Томон применил очень остроумное решение. Внутренние розетки кессонов он выполнил не лепными из гипса, а сделал их из толстого кровельного железа путем машинной штамповки отдельных лепестков этой розетки (рис. 21). Затем эти отдельные лепестки он посадил на заклепки и покрасил их масляной краской в белый цвет, нарисовав сверху жилки лепестков коричневой краской.

При громадной высоте биржевого зала (наибольшая высота равна 24,85 *м*) эти металлические розетки воспринимаются снизу, как удивительно ажурные лепные розетки. А о существовании подобного приема при восприятии свода снизу никому и в голову не может притти (рис. 35).

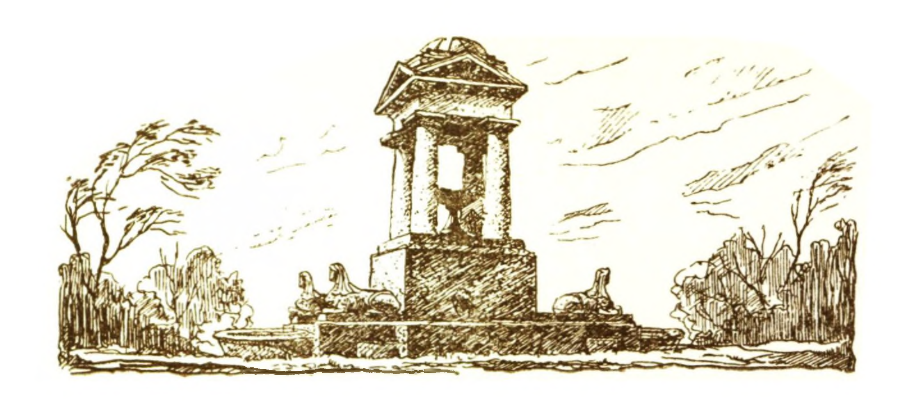
В 1914 году во время замены деревянного свода железобетонным металлические розетки внутри кессонов были оставлены старые. И в настоящее время это кессонированное сводчатое перекрытие производит на зрителя неизгладимое впечатление.

Подобная имитация отдельных фрагментов и деталей под гипс у Томона встречается

довольно часто. Встречается она и у других архитекторов того времени. Так например, при обмере официантской комнаты Екатериненского дворца в гор. Пушкине, перестроенной после пожара архитектором Камероном, нами обнаружено, что пилястры этой комнаты выполнены из дерева и расписаны затем сверху масляной краской под дорогую горную породу. Подобно этому все лепные порезки на стенах интерьеров, которые могли быть подвержены обивке при перестановке мебели, в то время часто выполняли из дерева, а затем красили их под гипс белой масляной краской.

Отсюда сам собой напрашивается вывод, что совершенно не обязательно и в настоящее время при выполнении отделочных работ в интерьерах непременно применять дорогостоящие естественные материалы или хрупкие гипсовые розетки и порезки. Наоборот, можно, а иногда даже и нужно находить такие решения, которые не в ущерб красивому виду обходились бы дешевле и были бы прочнее и долговечнее. Особенно же необходимо это учитывать сейчас, когда перед советскими архитекторами стоят колоссальные задачи по строительству многочисленных, общественных и жилых сооружений.





МОНУМЕНТЫ



В ЧИСЛЕ томоновских работ большое место занимают триумфальные монументы, мемориальные сооружения и разнообразные по своей величине и форме фонтаны.

Наиболее значительным триумфальным монументом Томона является величественная Полтавская колонна. Она была сооружена взамен древнего, маловыразительного памятника. Этот первый по времени монумент в честь Полтавской битвы был сооружен иждивениями бургомистра полтавского городского магистрата П. Я. Руденко. Он стоял около полтавского Воскресенского храма и был очень прост: оштукатуренный каменный столб с пирамидальной вершиной, окрашенной зеленой краской. У основания вершины сидели два юноши в римских одеяниях. Наверху находилось большое вызолоченное яблоко. В пьедестал же была вделана медная доска с изображением Полтавского боя, которую гравировал Патрикей Балабин в Петербургской Академии Художеств. В начале XIX века этот монумент был разобран.

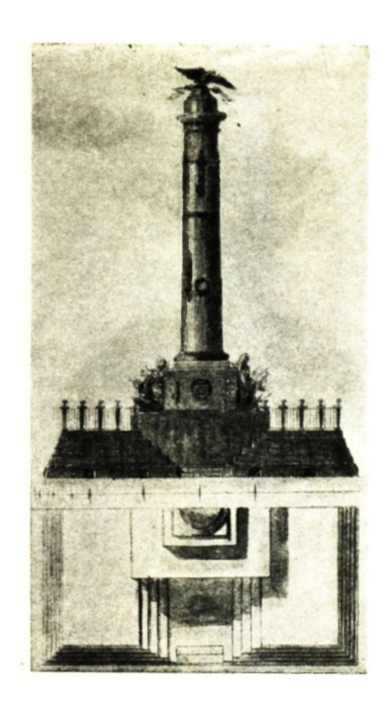
Второй монумент, или, как его еще называют, Памятник Славы, сооружен по проекту Томона. Сроднившись с русской действительностью, Томон мастерски выразил в этом величественном монументе тему триумфа русского государства и высокую национальную гордость победами русского оружия, являющуюся одной из основных тем русской классической архитектуры (рис. 92). На монументальный цоколь в виде неприступной крепости, грозящей с четырех сторон дулами пушек, поставлен величественный столб, завершенный могучим орлом с распластанными крыльями, который держит в когтях молнии войны, а в клюве лавровый венок.

В этом образе синтезировано могущество русского государства и торжество победы над сильнейшей армией в Европе — шведскими войсками Карла XII. Памятник Славы поставлен на Александровской площади города Полтавы. По преданию, на этой площади комендант города полковник Келлен встретил Петра Великого при его въезде в город на следующий день после знаменитой битвы 2 июня 1709 года, наглядно продемонстрировавшей всему миру силу и мощь русского народа.

По утвержденному в 1804 году плану города Александровская площадь явилась новым центром Полтавы. Круглая в плане, она имеет диаметр 75 *м*. В середине этой площади, к которой сходились оси восьми дорог, идущих от главных городов России: Москвы, Киева, Харь-

кова и др., и поставлен монумент, придавший ансамблю площади и всему городу в целом большую выразительность.

Томон получил заказ на проектирование монумента от полтавского генерал-губернатора А. Б. Куракина. Он выполнил два варианта, один из которых был принят Куракиным для осуществления. Вскоре после этого, в 1804 году, произошла закладка монумента. Но дальше этого дело не пошло, так как не было средств для строительства. Куракин стал ходатайствовать перед министром внутренних дел В. П. Кочубеем об отпуске средств на сооружение монумента и для ознакомления послал ему принятый томоновский проект. Кочубей, получив проект, показал его Александру I. В ответном донесении Куракину Кочубей сообщал, что царь одобрил рисунок памятника [76].



92. Триумфальная колонна в Полтаве. Проект

Одновременно с этим Александр I заинтересовался рядом вопросов, связанных с сооружением памятника. Его интересовали: материалы, барельефы, величина «потребной суммы» и, наконец, сроки выполнения. По этому поводу завязалась целая переписка.

В ответ на поставленные вопросы Куракин отвечал:

«1) Под всем монументом фундамент из дикого камня, внутренность всего строения из хорошего жженого кирпича;

2) площадки, лестницы, цоколь и окружающие балюстрады тумбы из дикого тесаного камня, также и контрфорсы с четырех сторон по углам пьедестала (дикий камень употребится из отысканного грановитого камня в Кременчуге);

3) капитель, два камня внизу стержня, пьедестал — из разных мраморов, как значится на рисунке, кои отделкой и выпиской назначаются из Москвы;

4) арматура, лежащая на пьедестале с четырех сторон, — чугунная, которая покрасится масляной желтой краской;

5) балюстрада и бомбы на тумбах — чугунные, с окраской масляной краской (чугунные вещи намечаются к отливке на Луганском чугунно-плавильном заводе);

6) барельеф между лентой на стержне колонны из хорошего алебастра, который довольно крепок для защиты от сырости воздуха и невзгод; лучшей лепной работы (выделка сих барельефов назначается на месте, выписав для того из Москвы мастера);

7) орел медный, вызолоченный, утвердится на чугунном шаре. Орел будет сделан в Москве, а чугунный шар на Луганском заводе» [77].

Александра I не удовлетворили материалы, из которых предполагалось сделать монумент. В самом деле, арматура, отлитая из чугуна и покрашенная желтой масляной краской, через очень короткое время потеряла бы вид. Барельефы из алебастра были бы недолговечными. Поэтому Александр I дал указание выполнять на месте только каменные работы. Всю арматуру он распорядился сделать не из чугуна с последующей покраской масляной краской, а из бронзы. Все бронзовые части монумента он приказал изготовить в Петербурге, в мастерских Академии Художеств.

Получив окончательные указания, князь Куракин в свою очередь сделал следующее предписание «Строительной экспедиции»:

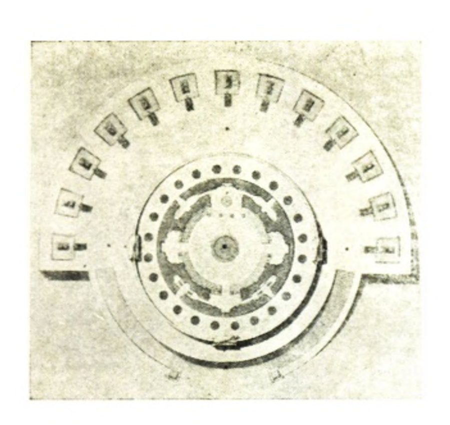
«Монумент по проекту, удостоенному высочайшего утверждения, сооружен будет из трех разных веществ: 1) из чугуна, из которого сделана будет колонна и назначенная решетка; 2) из бронзы через огонь — вызолоченный парящий орел и прочие украшения на самой колонне и у цоколя; 3) из грановитого камня, найденного в пещерных горах около Кременчуга, из которого должна быть сделана вся



93. Триумфальная колонна в Полтаве. Фото с натуры 1947 г.

нижняя часть лестницы, как и цоколь колонны. Бронзовые и чугунные вещи добавлены будут готовые, а работы из гранитового камня составляют дело, которым строительная полтавская экспедиция должна заняться» [78].

В предписании Куракина указывается, что цоколь должен быть выполнен из красного гранита, ступеньки лестниц из серого гранита и что все камни должны быть одинаковой величины, одного цвета и размера и хорошо отделаны [79].



94. Монумент героям Полтавской битвы. Проект плана

В соответствии с приказанием Александра I Академия Художеств обсудила в феврале 1806 года вопросы, связанные с изготовлением бронзовых украшений для полтавского монумента. Президент Академии Художеств по этому поводу писал: «... не менее того почитаю нужным, чтобы г-н ректор Гордеев и адъютант ректор Мартос с обыкновенным их усердием к пользе и чести Академии взяли на себя труд надзирать за совершенством сей работы обще с г-ном архитектором Томоном, который как изобретатель сего монумента должен иметь заседание в Совете при всех тех случаях, когда будет трактовано о сем монументе» [80].

За выполнением же каменных работ на месте наблюдал губернский архитектор Афросимов. Как видно из архивных документов, он «руководил к наблюдению точности плана, задавал мастерам шаблоны и показывал порядок дела» [81].

Таким образом, над осуществлением монумента, кроме Томона, работал еще ряд русских мастеров.

От Томона осталось подробное описание полтавского монумента: «Так как эта колонна, — писал Томон, — является триумфальным памятником, воздвигнутым в честь Петра Великого в ознаменование весьма славного и великого события его царствования, я поставил своей задачей придать всей этой композиции оригинальный и, так сказать, личный характер ее героя и его триумфа. Здесь использован дух простых, но четких аллегорий. Колонна сделана из литого железа, из четырех кусков, и, чтобы скрыть скрепы, каждый шов покрыт венком: первый шов покрыт венком из лавров и пальмовых веток, второй только из лавров, а третий из дубовых листьев. Промежуток между венками занят связками (пучками) оружия. Капитель образована из больших пальмовых листьев, и наверху возвышается цоколь, который держит полусферу. На этой полусфере развертывается орел, держащий в своих когтях молнии войны, а в клюве лавровый венок. На пьедестале имеются две надписи: одна на русском, а другая на французском языках, содержащие только дату этой победы. Направо и налево возвышаются трофеи в греческом вкусе, и все окружено решеткой, перекладиной которой являются мечи в греческом стиле, с острием, воткнутым в землю, — символ покоя после победы. Основание представляет из себя маленькую крепость, ощетинившуюся теми же пушками, которые служили для сражения. Они кажутся базой всего этого памятника». Кончает Томон свое описание сообщением, что «орнаменты модулированы в Петербургской императорской Академии Художеств профессором Щедриным, под руководством Тома де Томона» [82].

Наблюдавший за работами Куракин, по инициативе которого сооружался этот монумент, уделял очень много внимания его строительству. Он не только следил за выполнением работ, но и принимал в них непосредственное участие. Так, например, будучи в Москве, Куракин заключал контракты с рабочими, закупал материалы для полировки камня и т. п. Часто также он ездил в Кременчуг, где наблюдал за ломкой камня и его полировкой. Поэтому, после назначения его министром внутренних дел, Александр I особым рескриптом поручил ему закончить начатый им памятник.

Во время сооружения монумента Куракин приказал выполнить для царя модель колонны



95. Монумент из пушек — трофеев войны 1812 г. Проект



96. Колонны-обелиски. Варианты проектов

После изготовления она была привезена в Петербург губернским архитектором Афросимовым и преподнесена Александру I [83]. Модель была передана Александром на хранение в Эрмитаж, где она и находится в настоящее время.

Впоследствии Афросимов писал Куракину, что в представленной царю модели колонна имеет темнозеленый цвет и поэтому и в «самой натуре колонну должно окрасить масляной краской и покрыть лаком того же цвета, что обойдется 950 рублей» [84].

Но Куракин не согласился с этим и в октябре 1808 года предписал окрасить колонну под чугун.

К концу 1808 года работы по сооружению монумента подходили к концу. Поэтому был поднят вопрос об изготовлении медали к его открытию. По этому поводу в протоколе Совета Академии Художеств от 19 декабря 1808 года записано: «По предложению г-на президента, при котором он препроводил в копии отношение к нему г. министра внутренних дел, с изъявлением высочайшей его императорского величества воли о скорейшем сочинении нескольких проектов медали, предназначенной для ознаменования эпохи открываемого в городе Полтаве монумента в память знаменитой победы, государем Петром Первым одержанной, по объявлении сего приняли на себя представить сии проекты члены совета: 2 адъюнкт-ректоры: Акимов, Мартос, профессоры: Щедрин и Угрюмов и сверх того поручено представить таковой же проект производителю сего монумента г-ну профессору Томону. Так же г-м Воронихину и Михайлову» [85].

Чей рисунок был принят для осуществления, точно установить не удалось. Известно только, что лицевую сторону медали выполнил Леберехт, а оборотную — Мейснер [86].

Строительные работы по возведению Полтавской колонны были окончены в 1809 году (рис. 93). Но торжественное ее открытие произошло лишь 27 июня 1811 года [87].

* * *

В том же, 1811 году Томон спроектировал, как он сам писал, «монумент, который должен был быть воздвигнут в память героев, убитых в Полтавской битве, на самом месте их погребения» [88]. Но этот проект осуществлен не был.

Проект решал монумент в виде величественного мавзолея с круглой формой плана (рис. 94).

Вокруг внутреннего круглого объема идет наружное кольцо из 24 мощных дорических колонн. Толщина стен внутреннего объема имеет колоссальный размер — 5 *м* (2 сажени и 1 аршин). В теле этой стены запроектированы различные помещения. Подобный прием решения мы наблюдали в неосуществленном томоновском проекте Казанского собора.

Внутри мавзолея предусматривалось «святилище для божественной службы».

В центре мавзолея показан круг, обнесенный барьером, который Томон назвал «отверстием над местом, где покоятся усопшие».

Около мавзолея Томон запроектировал на одном с ним основании «Саркофаги, на которых, — как сообщил он, — путники могли бы читать надписи и имена героев, павших на священном поле брани, осеняемые этим памятником скорби». Как сообщает надпись на чертеже, памятник предназначался к сооружению «Во славу памяти воинов и героев, погребенных под этим пышным монументом, который сохранит воспоминание о их бытии в веках и донесет их имя до самых отдаленных поколений».

Одновременно с Томоном в составлении этого проекта монумента, как нами установлено, участвовали А. Д. Захаров и А. И. Мельников. Не исключена возможность, что кроме них принимали участие и другие архитекторы.

До сих пор два проекта монумента, выполненные Захаровым, ошибочно публиковались как проекты мавзолея Павла. В действительности же оба захаровские проекта монументов были посвящены памяти героев, убитых в Полтавской битве. Исследователей вводили в заблуждение инициалы Петра I, изображенные на треугольном тимпане портика, которые ошибочно были приняты за инициалы Павла I. Кроме того, всем известен был мавзолей, сооруженный в память Павла I, а о монументе, предполагавшемся к возведению в память победы Петра I, никаких материалов не было обнару-

жено. Нами они публикуются впервые. Между тем, даже самый масштаб захаровских монументов исключал возможность постановки их в Павловском парке [89]. По абсолютной величине эти сооружения были слишком громоздки для парка.

Интересно отметить, что план и разрез второго захаровского проекта очень близки к томоновскому монументу. Это указывает на общность проектного задания, из которого исходили оба зодчие. Первый же вариант захаровского монумента близок к решению Мельникова. Возможно, что в проектном задании было выражено пожелание дать этот монумент в виде усеченной пирамиды. Но вполне допустимо, что Захаров и Мельников самостоятельно пришли к мысли решить образ отдельно стоящего монумента на месте захоронения большого количества убитых воинов в виде колоссальной усеченной пирамиды.

Кроме разобранных монументов, сохранились также томоновские проекты монумента для Москвы, посвященного успешному окончанию Отечественной войны 1812 года. Эти проекты, аналогично предыдущему, не были осуществлены.

Сам Томон в надписи к одному эскизному проекту монумента сообщал, что «этот памятник, составленный из пушек, взятых у неприятеля, возглавлен триумфальной колонной, над которой возвышается фигура, изображающая Победу, раздающую венки всему русскому народу, который благодаря своим религиозным устоям, своей смелости, своей преданности государю и своей верности отечеству, сумел восторжествовать над неприятелем, который пришел с намерением опустошить империю и здесь продиктовать свои законы».

Эта надпись, если исключить «верноподданическую» ее часть, составленную в духе официальной «народности», наглядно показывает нам, что Томон стал считать Россию своей настоящей родиной, а русский народ — своим народом. Только при этих условиях он мог так писать о разбитой доблестными русскими войсками французской армии.

Все массивное основание триумфальной колонны унизано трофейными пушками и оружием французской армии (рис. 95). Сохранилось несколько вариантов проекта этого монумента, выполненных Томоном, но они мало чем отличаются один от другого.

И, наконец, здесь надлежит упомянуть о находящемся в собрании музея Академии Архитектуры СССР чертеже, на котором Томон изобразил шесть различных вариантов колонн-монументов. На чертеже нет никаких указаний о назначении монументов и о месте их возведения. Поэтому трудно сказать, был ли хотя бы один из них осуществлен в натуре. Этот чертеж не имеет ни подписи Томона, ни даты. Основанием же отнесения чертежа к работам Томона служит манера графического выполнения и в особенности прорисовка и характер антуража (рис. 96).

На некоторых вариантах изображенных монументов имеется только краткая надпись: «Elisabet I». Судя по надписи, эти монументы были вариантами надгробных памятников.

МЕМОРИАЛЬНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

В числе выполненных Томоном мемориальных сооружений наиболее значительное место, безусловно, занимает мавзолей в Павловске.

Памятник Павлу, или так называемый мавзолей «Супругу-Благодетелю», был выстроен Томоном в глубине Павловского дворцового парка по распоряжению императрицы Марии Федоровны. Как много лицемерия заключено в этой надписи «Супругу-Благодетелю»! Имя Павла заслуженно пользовалось ненавистью во всех слоях русского общества — от простого народа до высших кругов придворной знати. Жена Павла — Мария Федоровна — сама была причастна к его убийству, но для соблюдения престижа она заказала придворному архитектору роскошный памятник с трогательной надписью на фронтоне.

По внешнему виду и по плану мавзолей напоминает античный храм-простиль с четырехколонным портиком со стороны входа. Это сооружение является одним из замечательных произведений Томона и заслуженно считается лучшим памятником Павловского парка. Более того, здесь Томону довелось работать вместе

с одним из крупнейших русских скульпторов его времени — Мартосом, который выполнил надгробие внутри мавзолея. Поэтому неудивительно, что совместное творчество этих двух больших мастеров создало произведение, которое является шедевром русского искусства.

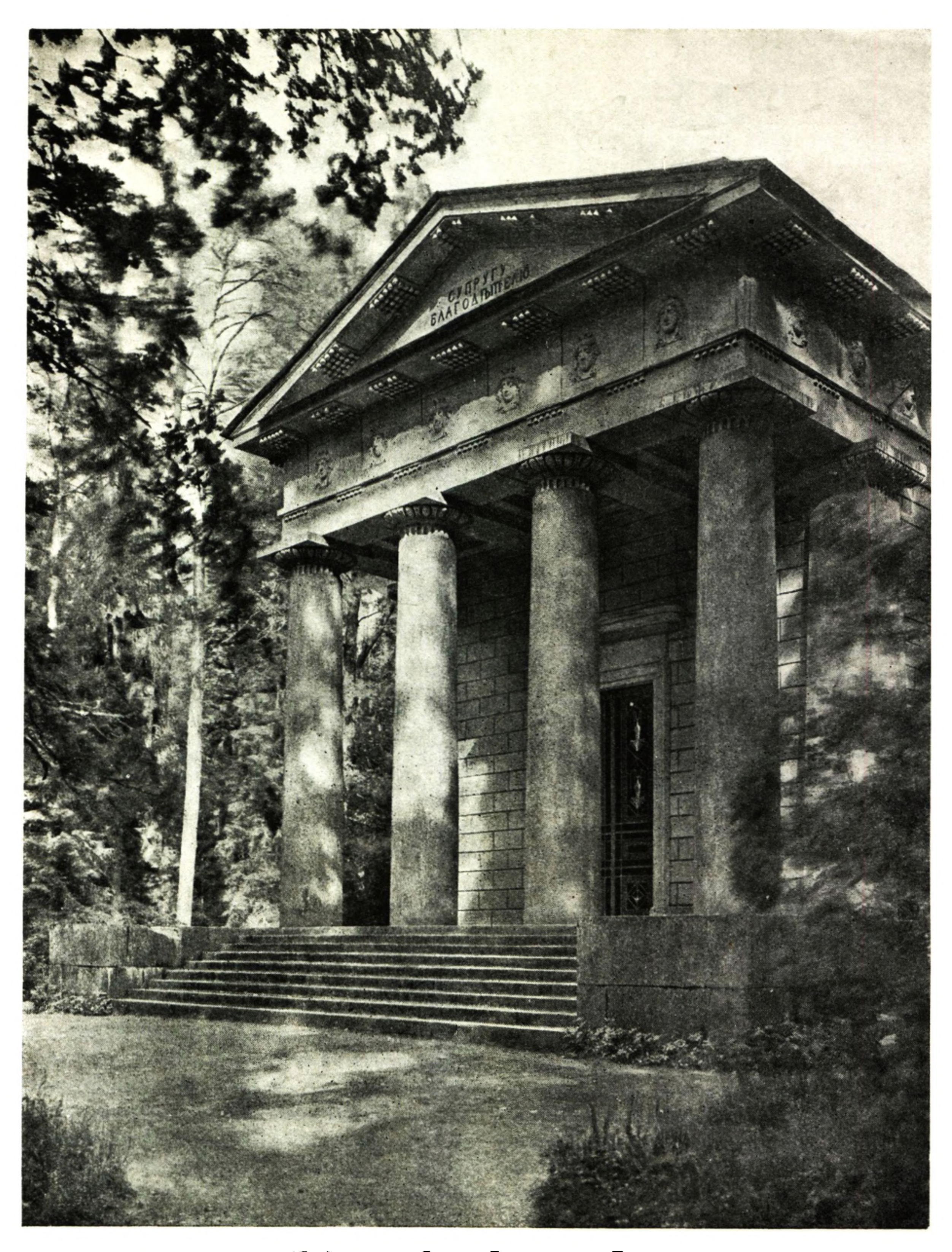
Начало проектирования мавзолея относится к 1805 году. Несколько архитекторов, в числе которых были Томон, Кваренги и другие мастера [104], получили заказ на проектирование мавзолея. Из всех представленных проектов императрица Мария Федоровна выбрала проект Томона. В его проекте, наряду с простотой и выразительностью самой архитектуры, ей импонировал и чудесно выполненный героический антураж. Около мавзолея Томон изобразил разбитые молнией деревья с обожженными вершинами, угрюмое облачное небо с бурными порывами ветра, плакучие ивы. Летом того же года Мария Федоровна ассигновала необходимую для постройки мавзолея сумму и поручила С. С. Ланскому начать работы по его строительству. 29 июня 1805 года состоялась закладка мавзолея. «Первый камень этого надгробного храма, — как сообщает Томон, — был заложен императрицей Марией Федоровной» [105].

Но в августе того же года последовало другое ее распоряжение — отложить работы до «удобнейшего времени». Причиной этого послужила война с Наполеоном. Томон использует эту задержку для значительной переработки своего первоначального проекта. Он отказывается от членения боковых фасадов пилястрами и вместо четырех полуциркульных окон сохраняет одно. Пилястры были оставлены только по углам сооружения. Впоследствии Томон отказался от пилястр и на углах заднего фасада. Также он изменил решение пространства за портиком, спрямив переднюю стену внутреннего объема. Проекты мавзолея, выполненные русскими зодчими, натолкнули его на мысль придать его сооружению бóльшую простоту и лаконичность. Он очистил свой проект от элементов ненужного декоративного убранства. Этими кардинальными переделками он придал мавзолею присущую ему выразительность, цельность и монументальность. Ровно через год было дано указание о продолжении работ. В августе 1806 года в газетах появилось объявление о сдаче подрядчикам работ на постройку в Павловске «каменного здания», но какого именно, указано не было. 19 сентября каменных дел мастер К. Висконти, который работал у Томона на постройке Биржи, заключил с дворцовым правлением контракт на четыре года. Кроме строительства самого здания-«храма» (так назывался мавзолей в официальных документах) «Висконти обязался выровнять на месте сооружения 4000 квадратных саженей с обнесением их рвом и валом, посадкою деревьев и планировкою дорожек» [106].

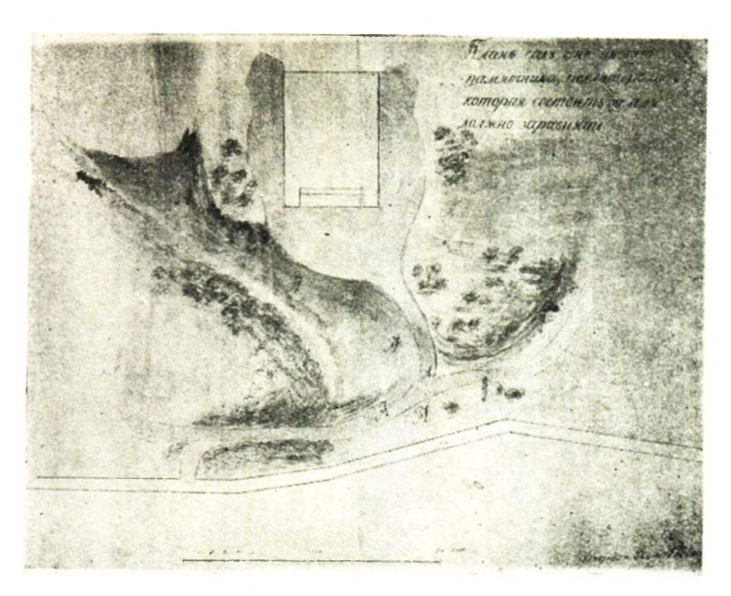
На впервые публикуемом чертеже (рис. 98) видно, что вся планировка и природное окружение мавзолея, включающее подводящие к нему дорожки, с которых восприятие сооружения рассчитывалось в определенном ракурсе, и могучие, разросшиеся в настоящее время в величественную и мрачную лесную чащу ели — все это было организовано сознательной волей зодчего [107]. Темная окраска и строгие формы елей, тишина и полумрак, созданные их буйным ростом, не скрывают, а еще больше подчеркивают простые, не выразительные классические архитектурные формы мавзолея (рис. 99). В результате творческого замысла зодчего гармонически слились архитектура мавзолея и сознательно созданная окружающая его парковая среда.

Органическая связь архитектурного сооружения с окружающим его природным ландшафтом всегда была одной из наиболее характерных черт русской классической архитектуры. Томон глубоко постиг и освоил эту замечательную особенность русской архитектуры и в постановке мавзолея дал ее поистине мастерское выражение.

Интересно отметить, что задуманный Томоном эффект от восприятия сооружения был подготовлен вновь запроектированной планировкой еще задолго до подхода к мавзолею. Вначале, в глухой части парка, посетитель встречает кривую дорожку, внимание к которой привлекают стоящие на ней черные чугунные ворота. Помещенные на воротах эмблемы смерти — опрокинутые факелы на решетчатых створках и рельефные урны на их столбах, сразу указывают, к



97. Мавзолей «Супругу-Благодетелю». Портик



98. Проект планировки участка около мавзолея

какому сооружению она ведет. Ворота являются преддверием к мавзолею. Миновать их нельзя, так как мавзолей связывается с парком только этой единственной кривой дорожкой, в начале которой стоят ворота. С других сторон он отделен от парка рвом и валом, вследствие чего площадка, занятая им, имеет в плане вид острова. Поэтому, вступив на эту дорожку и миновав траурные ворота, посетитель невольно подготавливается к восприятию надгробного сооружения. Мрачность и тишина места, унылые ели и сосны должны еще больше возбудить грусть. При движении по извилистой дорожке внезапно на фоне густой еловой заросли открывается угол мавзолея с величественным портиком из четырех монолитных колонн темного полированного гранита (рис. 97).

Ракурс первоначального восприятия дан с наиболее эффективной точки — с угла. Простота и величавость дорического портика, в контрасте с мрачной густой окружающей растительностью невольно поражает зрителя. Торжественная грусть выражена как в самих формах мавзолея, так и в окружающем его глухом безмолвии. Этому состоянию импонирует краткая, но чрезвычайно выразительная надпись на треугольном фронтоне портика: «Супругу-Благодетелю» [108]. Плачущие трагические маски, помещенные в метопах дорического наружного карниза, предназначены еще более усилить разлитое кругом настроение скорби.

Монолитный объем мавзолея стоит на высоком гранитном цоколе, образующем широкую террасу вокруг него. В передней части цоколя вырезана лестница, которая ведет к портику. За колоннами портика расположен вход в мавзолей. Вместо двери в нем вставлена кованая железная решетка, в которую вкомпонованы, так же как и на воротах, ведущих к мавзолею, эмблемы смерти — позолоченные амфоры и опрокинутые факелы. Сквозь эту решетку видна вся внутренность мавзолея (рис. 100).

Сам Томон дал следующее описание своему сооружению:

«Этот маленький храм в форме параллелограмма, то что греки называли простилем, т. е. с одним портиком в четыре колонны и двумя пилястрами, стоящими на равном расстоянии, увенчанными фронтоном, где можно прочитать: «В память незабвенного» (впоследствии эта надпись была заменена «Супругу-Благодетелю» — *Г. О.*). Карниз дорического ордера с триглифами и метопами, занятыми античными головами, выражающими скорбь. Внутреннее помещение, или интерьер напоминает залу sacellum, а подражанием которому является этот маленький храм, где почитается образ оплакиваемого предмета. Эта зала предназначе-



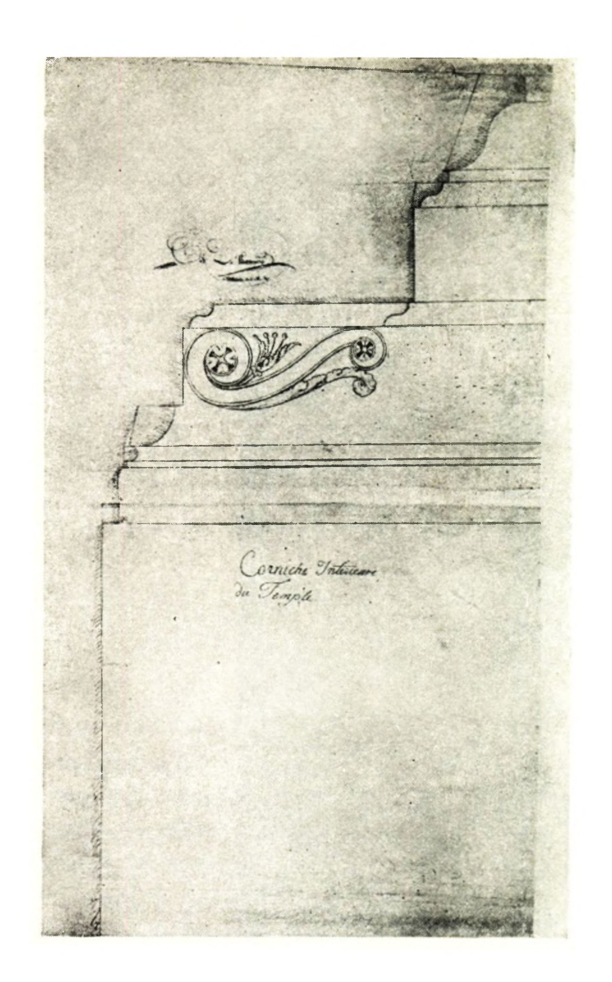
99. Мавзолей «Супругу-Благодетелю». Главный фасад

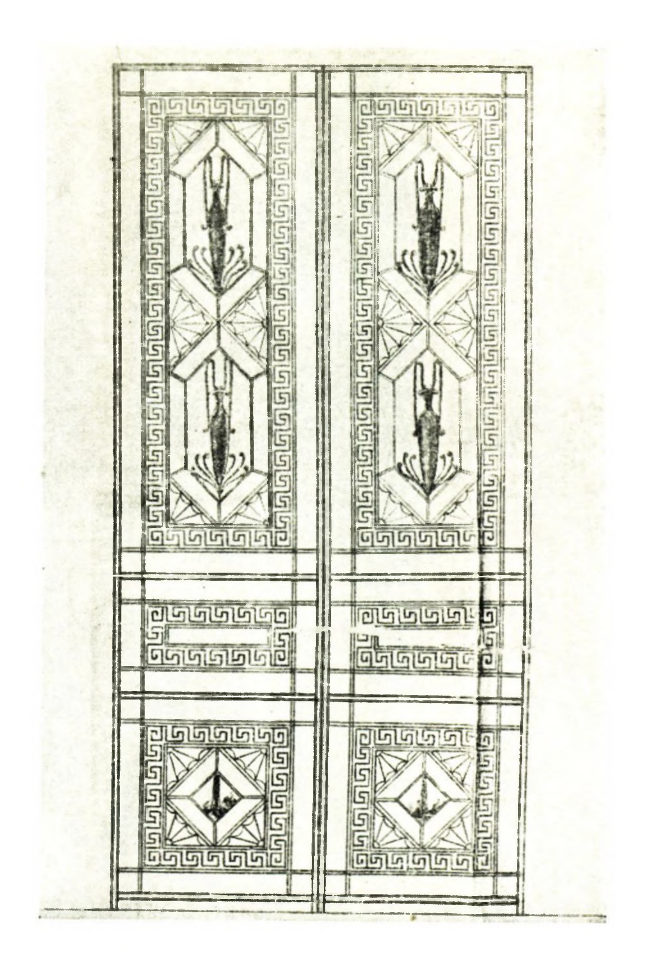
на для хранения памятников императорской фамилии» [109].

Несмотря на то, что в описании Томона содержится ссылка на античный образец, анализ сооружения показывает, что он вложил в него много творческой выдумки и мастерства.

В своем сооружении Томон объединил в гармоническое целое принципы греческой и римской архитектуры, что является его личной заслугой. Так, в сооружении мавзолея он дал греческий по пропорциям дорический ордер, но детали капителей его колонн получили римский характер. Интересно отметить, что капители этих колонн имели характерную для Томона деталь — шейки их были обужены против тела колонн и имели каннелюры, тогда как вся остальная колонна была гладкой, что является его творческим вкладом в сооружение. Также он дал римские соотношения между архитравом и фризом, а угловой триглиф сместил с угла на ось крайней колонны, подобно тому, как это делали римляне. Кроме того, греки в решении храмов не отвечали колоннам пилястрами на стенах целлы, римляне же начали их вводить. Томон, подобно римлянам, ответил крайним колоннам пилястрами на углах внутреннего объема мавзолея.

Но самое главное здесь заключается не в том, что Томон применил при строительстве мавзолея те или иные античные архитектурные детали.



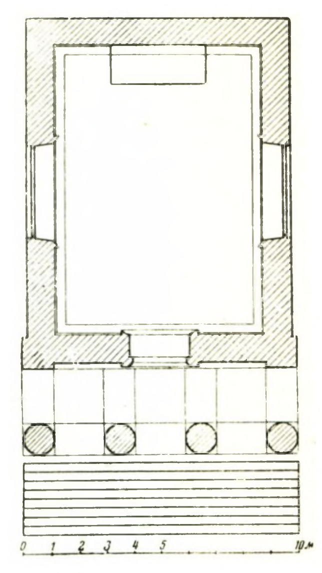


100. Мавзолей «Супругу-Благодетелю». Рабочие чертежи: слева—внутреннего карниза; справа — решетчатой двери

Они играют в данном сооружении второстепенную роль. Решающим же моментом здесь является сознательно созданное, по заранее задуманному замыслу зодчего, природное окружение. Оно наделяет все сооружение специфическим, присущим только для данного места, содержанием. Благодаря этому все архитектурные формы мавзолея гармонически слились в одно неразрывное целое с окружающим их русским парковым ландшафтом, и несмотря на некоторое сходство его отдельных форм с античными архитектурными деталями, он неотделим от русского окружения. Если этот мавзолей перенести в какое-нибудь другое место, то он сразу потеряет все присущее ему специфическое очарование паркового мемориального сооружения и приобретет совершенно другой характер. В этом и заключается одна из характернейших черт русской классики, что она коренным образом меняла выражение античных форм. На русской почве, в окружении русского природного ландшафта, они получили совершенно иное оригинальное и самобытное выражение. Рассматриваемый мавзолей в Павловске представляет собой замечательный пример этого перерождения античных форм.

Наружные стены мавзолея Томон выполнил из желтого песчаника с разрезкой их на квадраты единого размера (780 × 877 *мм*). На этой строгой и монументальной рустованной поверхности стены особенно рельефно выделяется ажурная кованая решетка входа. Кругом решетка обрамлена наличником с профилированным сандриком вверху прохода.

Внутреннее пространство мавзолея решено лаконично (рис. 101). Убранство стен скупо до предела. Боковые стены из светлого искусственного мрамора не имеют никаких украшений, кроме двух небольших полуциркульных окон, очерченных архивольтом несложного рисунка, опирающимся на орнаментированную подоконную полочку, поддерживаемую двумя кронштейнами.



101. Мавзолей «Супругу-Благодетелю». План. Обмерный чертеж

Вверху стены завершаются слегка выступающим фризом и классическим карнизом с модульонами, а внизу они имеют панель из серого искусственного мрамора, которая у пола переходит в прямоугольный плинт из черного мрамора. Перекрыто помещение цилиндрическим кессонированным сводом, в середине которого свешивается замечательной работы бронзовый светильник, имеющий форму урны с масками. Тимпаны свода украшены лепными алебастровыми украшениями: на задней стене — группой плачущих амуров, сидящих по сторонам урны с прахом, а на передней — сидящей фигурой «Времени» (рис. 102).

Внутри мавзолея всегда стоит полумрак, так как свет в него проходит только через входную решетчатую дверь и два небольших полуциркульных окна на боковых фасадах.

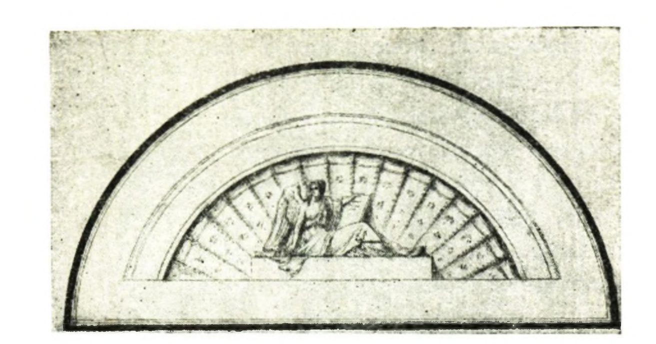
Переступив порог мавзолея, входящий в полумраке прежде всего видит на светлом фоне задней стены обелиск надгробия из темнокрасного гранита и на нем мартосовскую скульптуру из белоснежного мрамора (рис. 103). То, что надгробие находится в глубине сооружения, чрезвычайно усиливает впечатление от него. Вообще все архитектурные формы мавзолея, а также и решение всей планировки вокруг него постепенно подготовляют зрителя к восприятию самого существа этого сооружения — надгробного памятника. Внутренний объем изолирует зрителя от внешнего мира и направляет его взоры на творение Мартоса. Здесь скульптура и архитектура взаимно друг друга дополняют и усиливают. В их гармоническом сочетании заложена удивительная сила этого сооружения. Недаром Глинка писал в своих воспоминаниях после посещения этого мавзолея: «... я видел здесь, как плачет мрамор: слезы точно льются!.. Мне казалось, что я слышал и стоны: так много влил художник жизни в надгробное изваяние» [110]. Но несмотря на то, что надгробие выполнил Мартос, все-таки большая заслуга в создании этого замечательного впечатления принадлежит Томону. В самом деле, выполненное Мартосом надгробие для этого мавзолея не принадлежит к числу самых лучших его произведений, но в мавзолее Томона оно производит чрезвычайно сильное впечатление. Этот пример с поразительной наглядностью показывает нам, какое значение для скульптуры имеет удачное архитектурное окружение. Оно бесконечно повышает художественное воздействие скульптуры на зрителя.

Великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин так описал выполненный Мартосом памятник в томоновском мавзолее: «Величественная жена, облаченная в порфиру, в неутешной скорби преклонила венчанное чело свое на урну и горькими слезами обливает ее. Скорбь беспредельна, сетование чрезмерно. — Кажется, с прахом усопшего, она все свое счастье и часть самой себя предала тут земле; глубокая печаль тесным союзом сочетала плачущую с прахом оплакиваемого. Утро, улыбающееся в небесах, застает ее в горести, теплое солнце не осушает слез ее и дщерь молчаливой ночи — светлая луна, находит ее в той же тоске» [111].

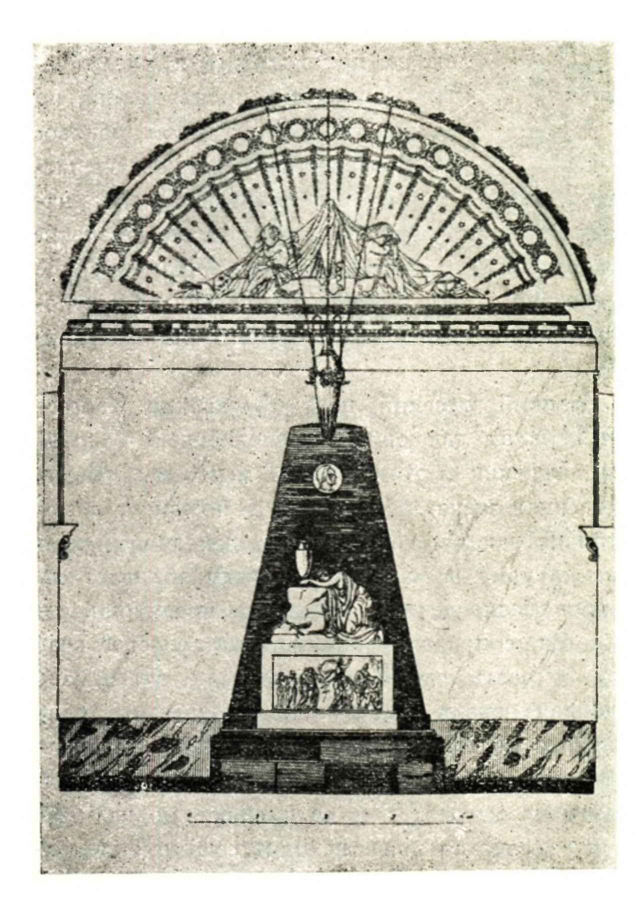
Постройка мавзолея была окончена в 1808 году. По случаю окончания этого сооружения Томон получил от Марии Федоровны благодарность [112].

Торжественное открытие мавзолея состоялось в 1810 году.





102. Мавзолей «Супругу-Благодетелю». Рисунки тимпанов цилиндрического свода: слева — задней стены; справа — передней стены



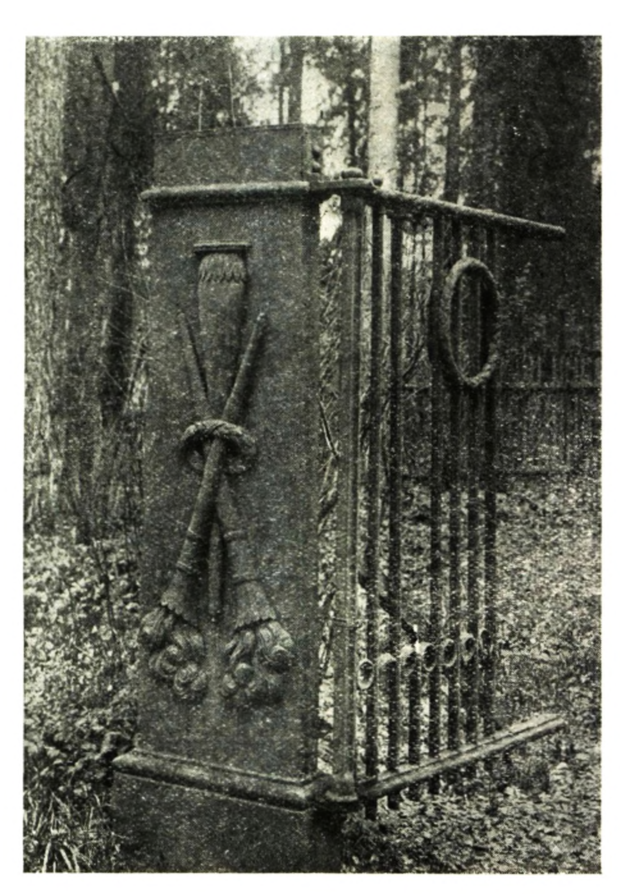
103. Мавзолей «Супругу-Благодетелю». Задняя стена. Обмерный чертеж



103а. Проект надгробия Румянцеву-Задунайскому для Киево-Печерской лавры



104. Надгробие Е. И. Ранцевой на Лазаревском кладбище в Ленинграде



105. Чугунные ворота перед «Памятником родителям» в Павловском парке



106. Церковь на Волковом кладбище в Петербурге. Разрез

Во время сооружения мавзолея «Супругу-Благодетелю» Томон выполнил еще вторые чугунные ворота в Павловском парке, перед «Памятником родителям» (рис. 105). Они преграждают дорожку, идущую к памятнику. Дальше от ворот, вокруг этого памятника, идет деревянная ограда. Если первые ворота Томона служат преддверием к мавзолею, то вторые являются лишь условным ограждением. На плоских столбах ворот выполнено рельефное изображение двух перевернутых факелов и сосуда для благовоний. На решетчатых створках ворот прикреплены венки.

* * *

Кроме памятника Павлу I, Томон работал совместно с Мартосом и над выполнением надгробного монумента Румянцеву-Задунайскому для Киево-Печерской лавры (рис. 103*а*). Как и в первом случае, Томон выполнил архитектурный проект надгробия, а Мартос — медальон с портретом умершего. Осуществление памятника относится ко времени до 1807 года, иначе говоря, он был выполнен в период строительства мавзолея Павлу [113]. Боковой фасад памятника имеет вид двухколонного портика дорического ордера, несущего треугольный фронтон. На краях фронтона даны плачущие трагические маски. Тело шейки колонн, подобно колоннам мавзолея, имеет сужение и каннелюры. Между колоннами помещен громадный медальон с изображением умершего полководца [114].

* * *

Томону приписывается также надгробный памятник графине П. А. Потемкиной в Александро-Невской лавре. Своими архитектурными формами этот памятник почти полностью повторяет надгробие Румянцеву-Задунайскому. Здесь та же схема бокового фасада и даже те же детали, излюбленные Томоном,—шейка капители сужена против остального тела колонны. Поэтому этот памятник, безусловно, является одной из работ Томона. Между колоннами памятника сделаны прямоугольные ниши, в которых находятся замечательные скульптурные мраморные барельефы, изображающие: Веру, Надежду и Любовь. Не исключена возможность,



107. Церковь на Волковом кладбище в Петербурге. Фасад

что барельефы в памятнике принадлежат резцу Мартоса.

Помимо этого Томон выполнил еще несколько надгробных памятников. Так например, нам впервые удалось установить, что им был выполнен надгробный памятник князю А. М. Белосельскому-Белозерскому, на Лазаревском кладбище Александро-Невской Лавры [115]. Памятник осуществлен в 1810 году. Скульптурные работы выполнил Камберлен. Внизу надгробия помещено портретное изображение осиротевшей семьи князя, а вверху — в медальоне, поддерживаемом амуром, барельеф головы умершего.

Также впервые нами установлено авторство Томона в выполненном на Лазаревском кладбище надгробном памятнике Е. И. Ранцевой (рис. 104). Томоновский проект надгробия очень близок к этому памятнику. Памятник был сооружен в 1808 году.

* * *

Один из последних проектов надгробных памятников был выполнен Томоном в честь тринадцати героев Аракчеевского полка. Памятник был поставлен в соборе аракчеевского имения «Грузино». Осуществление памятника производилось уже после смерти Томона, под наблюдением Крылова. Отливка всех бронзовых частей была сделана Якимовым, а чеканка Ажи. Вокруг памятника — сложное нагромождение шлемов, лат, мечей, ружей; в середине его — крылатая фигура Славы, записывающая имена павших за родину героев. Возможно, что в подлинном проекте Томона, который не сохранился, и не было подобного нагромождения военных атрибутов и что оно было добавлено самими исполнителями. Материал памятника — тосканский порфир и черный аспид [116].

* * *

К этому же разряду работ можно отнести томоновские проекты ограды с колокольней и церкви для Волкова кладбища в Петербурге, которые не были осуществлены.

Особенно обращает на себя внимание своей оригинальностью проект ограды, над воротами которой запроектирована колокольня. Судя по

надписи на самих воротах, проект относится к 1809 году.

Угловые помещения, вделанные в ограду Волкова кладбища, и промежуточные ее опоры имеют форму гробниц и надгробных памятников, между которыми идут вертикальные стойки-ограды. Тема гробниц повторена и в нижней части ворот, ведущих на кладбище и имеющих форму монолитной арки. Над треугольным фронтоном ворот возвышается колокольня, покрытая куполом. Поэтому создается зрительное впечатление, что вся монолитная часть ворот, с расположенной на ней колокольней, опирается на гробницы. Исходя из этого впечатления, Курбатов, например, об этом решении писал, что «сочиненность композиции Томона особенно чувствуется в проекте колокольни над входом Волкова кладбища — слишком уже нелепа мысль поставить башню на четыре гробницы» [117]. В действительности же здесь ничего нелепого нет. Это впечатление создается только от беглого знакомства с одним чертежом фасада. Если же обратиться еще и к томоновскому плану этой ограды, то видно, что ее центральная часть, в которой прорезаны въездные ворота, представляет собой большой массивный объем с квадратным основанием. Поэтому в отношении устойчивости ворот, увенчанных колокольней, несмотря на несколько необычное решение их фасадной плоскости, сомнений быть не может.

Чтобы лучше подчеркнуть функциональное назначение сооружения, Томон на трехугольном теле фронтона ворот нарисовал сидящую крылатую фигуру смерти с косой в руках.

Кроме ограды с колокольней, Томон выполнил для Волкова кладбища еще проект церкви. Сохранилось два чертежа к этому проекту — фасад и разрез церкви (рис. 106 и 107).

Церковь представляет собой громадный монолитный объем, в котором, аналогично томоновскому конкурсному проекту Казанского собора, не было прорезано ни одного оконного проема. Освещение церкви предполагалось только лишь сверху, через отверстия, оставленные между колоннами барабана, поддерживающими купол. К трем сторонам монолитного тела церкви приставлены портики дорического ордера, несущие сверху треугольные фронтоны. Под восьмиколонным портиком главного фасада прорезаны лишь три дверных проема. Общее архитектурное решение церкви отличается некоторой суровостью и аскетичностью.

Интерьер церкви решен в классических архитектурных формах. По всему внутреннему периметру церкви идут стоящие около стен колонны дорического ордера. В середине алтаря Томон поставил свой излюбленный двухколонный портик ионического ордера с треугольным фронтоном наверху. По своим пропорциям он напоминает подобный двухколонный портик биржевого зала. В боковых частях церкви, в плоских полуциркульных нишах, Томон поставил круглую скульптуру на пьедесталах. Этим он повторил свой прежний прием введения объемной скульптуры в интерьер православной церкви, примененный им в том же проекте Казанского собора.

Внизу, на чертеже разреза, Томон показал подвал церкви, в котором около стен изображены надгробные памятники. Здесь попутно следует отметить, что эти изображения памятников очень близки к осуществленному впоследствии надгробию на могиле самого Томона.

ФОНТАНЫ

Тема фонтанов издавна увлекала Томона. Еще в период обучения в Риме он часто делал ее основным элементом композиции рисунков. Обычно фонтаны играли здесь роль правой или левой кулисы. Развитие и действие фигур стаффажа в этих рисунках связывалось с водой, вытекающей из фонтанов. Одна группа людей наполняла водой кувшины, другая переливала воду из одного сосуда в другой, а третья уносила сосуды с водой на головах (рис. 108 и 109).

Но лишь в Петербурге Томону представилась возможность претворить свои давнишние мечты в реальную действительность. Александр I, сделав Царское Село своей официальной летней резиденцией, решил украсить дорогу, соединяющую ее с Петербургом, сооружением монументальных фонтанов. Проектирование их он поручил своему придворному архитектору.





108. Рисунки Томона. Фонтаны. Листы из альбома. «Воспоминание Италии»

Томон очень серьезно отнесся к этому заданию. Несмотря на большое количество фонтанов, изображенных им ранее на различных рисунках, он сделал очень много новых вариантов, отыскивая наиболее подходящие формы. На этих вариантах стоят даты: 1806, 1807 и 1809 годы. Таким образом, работа Томона над фонтанами охватила трехлетний период. Томон выстроил вдоль дороги, соединяющей Петербург с Царским Селом, четыре прекрасных фонтана из розового и серого гранита, которые являлись лучшим ее украшением.

Самое главное, Томон не просто как попало расставил свои фонтаны вдоль дороги, а вложил в их расположение глубокий смысл: их величина и композиционная значимость постепенно нарастали при движении от Петербурга к Царскому Селу.

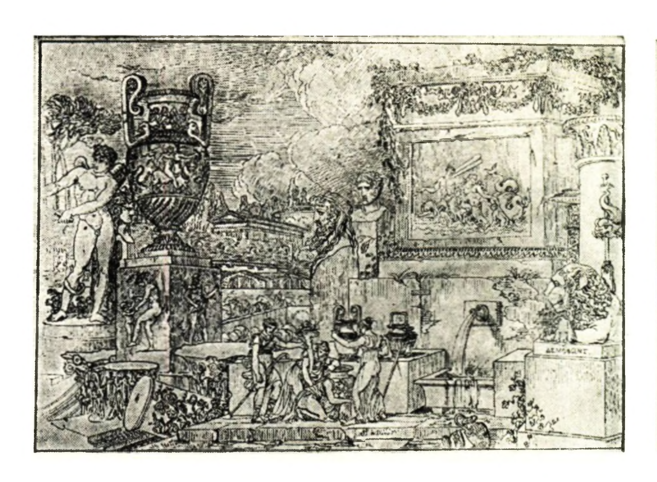
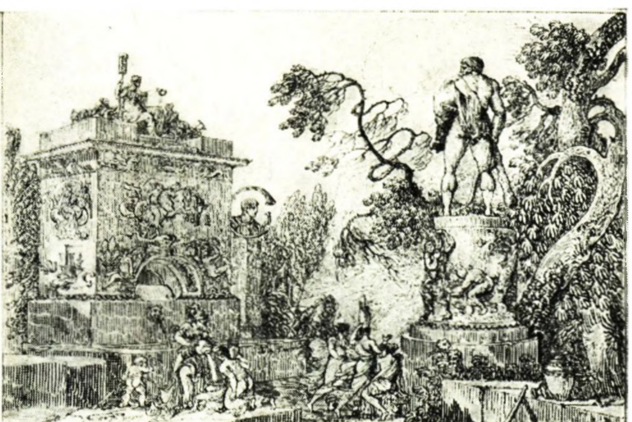
Начало дороги от Петербурга шло по главному шоссе, соединявшему его с Москвой. Затем в местечке Четырех Рук, или у так называемого Среднерогатского дворца [100], начиналось ответвление дороги, идущей в Царское Село. Первый фонтан, меньший из всех четырех и наиболее простой по композиции, Томон поставил на этом ответвлении дороги. Действительно, всех, кто ехал из великолепного города Петербурга, на близком от него расстоянии было трудно чем-либо удивить. Поэтому-то он и соорудил здесь небольшой и скромный фонтан, который только служил композиционным началом собственно Царскосельской дороги.

Второй фонтан, поставленный у «Колонии», имеет 2,5 *м* высоты и более выразительную композицию с распластанным по земле широким прямоугольным цоколем. Этот фонтан представляет собой коренастое, вросшее в землю сооружение.

Третий фонтан, поставленный у вновь построенной деревни Каменки [101], в противоположность предыдущему, имел высотную композицию. Его высота равна 4,5 *м*. Таким образом, едущему по дороге фонтаны сильнее запоминались благодаря контрастному их решению.

Кульминационным пунктом при движении по этой дороге служила Пулкова гора. С этой горы открывался чудесный вид на Петербург [102]. В начале XIX века обычно кареты останавливались около горы, кучера поили лошадей, а пассажиры шли выпить холодной ключевой воды из родника, вытекающего из ее склона, и полюбоваться панорамой раскинувшегося вдали Петербурга. Тут же крестьянки окрестных деревень продавали лесные ягоды. Именно здесь, у подножия Пулковой горы, Томон поставил наиболее интересный и значительный фонтан со сфинксами, общая высота которого превышает 7 *м*. Вокруг него идут четыре больших гранитных чаши, из которых раньше поили лошадей. Этот фонтан является шедевром Томона.

Попытался он также решить и архитектурное оформление родника, вытекающего из склона Пулковой горы. Но к осуществлению был

108а. Рисунки Томона. Фонтаны. Листы из альбома. «Воспоминание Италии»

принят не его проект, а Воронихина, который создал замечательный поэтический грот. По бокам грота покоятся два отдыхающих льва. Томон же, наоборот, в решении архитектурного оформления родника выразил слишком большую силу и монументальность, которая скорее была бы уместна у подножия большого скалистого утеса, нежели у пологого ската Пулковой горы.

Присмотримся теперь внимательнее к каждому фонтану. Первый, самый незначительный, стоящий у Четырех Рук, выполнен из розового гранита. Он имеет вид квадратной тумбы с простым украшением наверху. На фасадной стороне тумбы высечена улыбающаяся маска Нептуна.

Второй фонтан в Колонии (рис. 110) представляет собой закругленную вверху невысокую тумбу, поставленную на прямоугольную плиту (плинт), по бокам которой идут гранитные водопойные чаши. Верхняя тумба и чаши выполнены из розового гранита; прямоугольный же плинт и средняя часть из серого гранита. На втопленной средней части высечена маска Нептуна, в волосы которого вплетены морские водоросли. Нептун напряженно сморщил лоб; из его широко раскрытого рта текла водяная струя. На полукруглой части верхней тумбы была выполнена из бронзовых букв надпись: «1809 года», которая до наших дней не сохранилась. О надписи можно теперь лишь узнать по оставшимся дырочкам в граните. В 1939 году этот фонтан был перенесен в Ленинград и поставлен в сквере у знаменитой воронихинской решетки Казанского собора.

Третий фонтан в Каменке (рис. 110) имеет, подобно второму фонтану, закругленную вверху тумбу, но высота ее значительно больше предыдущей. Вообще, если композиция второго фонтана развивается в ширину, то в этом фонтане она идет, наоборот, в высоту. Материал его аналогичен предыдущему — розовый и серый гранит. На лицевой части верхней закругленной тумбы, в углублении, высечена голова Нептуна. Внизу головы — трезубец и на нем изогнувшийся дельфин, из пасти которого текла вода. В 1945 году этот фонтан также перенесен в Ленинград и поставлен в сквер на углу улиц Лиговской и Невского проспекта — напротив Московского вокзала.

Четвертый фонтан со сфинксами около Пулковой горы (рис. 112) как по размерам, так и по оригинальности своей композиции значительно превосходит предыдущие фонтаны. Томон очень долго работал над его проектированием. В проекте, датированном 1806 годом, уже наметились общие принципы композиции, присущие окончательному варианту, но характер пропорций и деталей имел совершенно иное выражение. Так, например, сфинксы в виде львиц были повернуты головами по направлению к средней чаше, и из их пасти лилась вода. Пространство между колоннами, стоящими на высоком кубическом цоколе, было забрано глухими стенками. На




109. Рисунки Томона. Фонтаны. Листы из альбома «Воспоминание Италии»

стенке имелось изображение дельфина, обвивающего трезубец. Тело колонн имело каннелюры.

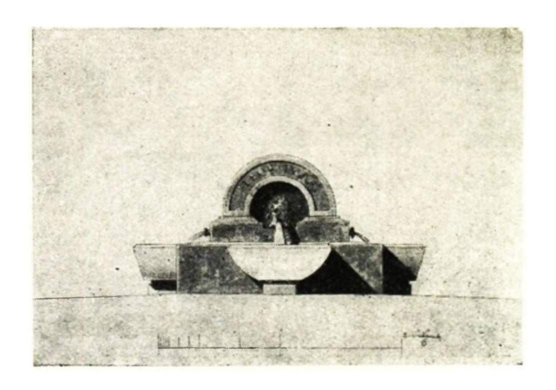
В другом проекте, датированном Томоном 1807 годом, фонтану было придано совершенно иное выражение. Сильно усложнился поддерживающий цоколь. Вместо четырех стоящих по углам колонн появилось по четыре колонны с каждой стороны. Пространство между колоннами было также забрано глухими стенками, на которых имелись различные скульптурные изображения. Все основание значительно сократилось, так как водопойные чаши получили очень небольшой размер. Поэтому вся композиция фонтана приобрела вертикальный акцент.

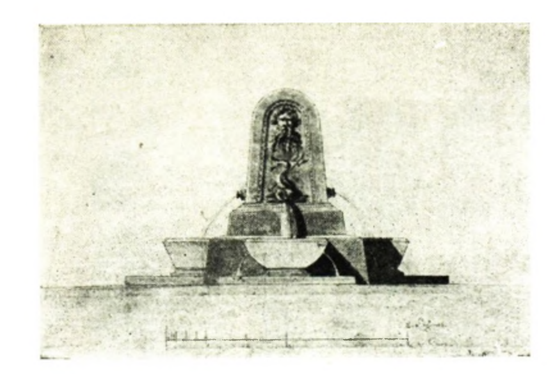
В 1809 году Томон опять вернулся к своему первоначальному решению фонтана, наметившемуся еще в 1806 году. Но при окончательной доработке значительно видоизменились его пропорции и некоторые детали. Так, например, лежащие около углов цоколя сфинксы повернулись в другую сторону и получили совершенно новую трактовку — вместо головы льва появилась женская голова. Стенки, находящиеся между колоннами, стоящими на высоком цоколе, исчезли совершенно. В пустом пространстве между колоннами появилась оригинальная ваза и т. п.

На сохранившихся рабочих чертежах этого фонтана ясно видны окончательно принятые пропорции. Кроме того, на конструктивных чертежах наглядно видна вся принятая Томоном схема подачи и отвода воды в фонтане (рис. 115). Все резервуары соединены свинцовыми трубами. На случай поломки в основании фонтана устроен лаз, к которому ведет колодец, прикрытый сверху каменной плитой.

Осуществленный томоновский «фонтан со сфинксами» имеет мощный кубический цоколь из розового гранита, с очень небольшим уступом наверху в виде прямоугольной полочки. На цоколе стоят четыре величественные колонны дорического ордера, выполненные также из розового гранита (рис. 116). Колонны несут антаблемент, на котором соответственно каждой стороне квадратного в плане цоколя возвышаются треугольные фронтоны из того же розового гранита. Вверху фонтан завершается куполом, покрытым кровельным железом. В пустом пространстве, образованном четырехколонной ротондой, на монументальном цоколе стоит великолепная ваза из серого полированного мрамора с отбитыми краями (специально предусмотренными замыслом зодчего), с которых раньше стекала вода. Автор художественным приемом как бы говорил: разбилась чудесная ваза, и поэтому из нее потекла вода.

Внизу фонтана к каждой стороне монолитного цоколя примыкают большие водопойные чаши из розового гранита. С двух сторон цоколя водопойные чаши имеют в плане очертание полукруга, а с двух других — прямоугольника. У углов монолитного цоколя на высоких камнях лежат сфинксы, выполненные из серого гранита. От времени и влаги они стали зелены-





110. Фонтаны: слева — в Колонии, справа — в Каменкс

ми. Сфинксы имеют тело льва, а голову и грудь девушки (рис. 114). К длинным сторонам камней, на которых покоятся сфинксы, примыкают небольшие водопойни из серого гранита, имеющие в плане форму четвертей круга. В народе это сооружение Томона получило шуточное название «фонтана с четырьмя ведьмами».

По оригинальности и художественной ценности томоновский фонтан со сфинксами около Пулковой горы не имеет себе равных. В своем художественном построении он воплотил лучшие черты самобытной русской классики.

Несмотря на большой окружающий его простор и проходящую около него широкую дорогу, этот фонтан своим архитектурно-художественным замыслом организует все вокруг него лежащее природное пространство. Больше того, он является собирательным художественным фокусом этого пространства. Поэтому проехать мимо этого фонтана и не заметить его нельзя.

Объем и форма томоновского фонтана строго увязаны с его местоположением около большой проезжей магистрали, в месте ее плавного изгиба. Удлиненная ось основания этого фонтана проходит параллельно дороге. В верхней же части он имеет одинаковые по своему выражению стороны, которые решены в виде двухколонных портиков, несущих треугольные фронтоны. В целом же организуется четырехколонная ротонда, которая завершается сверху куполом. Благодаря данной композиции проезжавшие по царскосельской дороге с большого расстояния видели эту четырехколонную ротонду со стоящей в ней замечательной вазой с наиболее эффектной точки — с угла. Притом фонтан одинаково интересно воспринимается при движении в любом направлении — в Царское село и в Петербург. При приближении к фонтану обращали на себя внимание интересные детали его вытянутого основания — замечательные по своей красоте гранитные сфинксы. Проезжающие невольно любовались ими и замечали при этом, что основание фонтана увязано с направлением дороги. Фонтан и дорога сливаются здесь в одно неразрывное целое.

Томоновский фонтан как по своему художественному образу, так и по мастерству своей постановки является подлинным шедевром русской классики. По своим исключительным художественным качествам этот фонтан мог бы служить замечательным украшением лучшей площади столичного города.

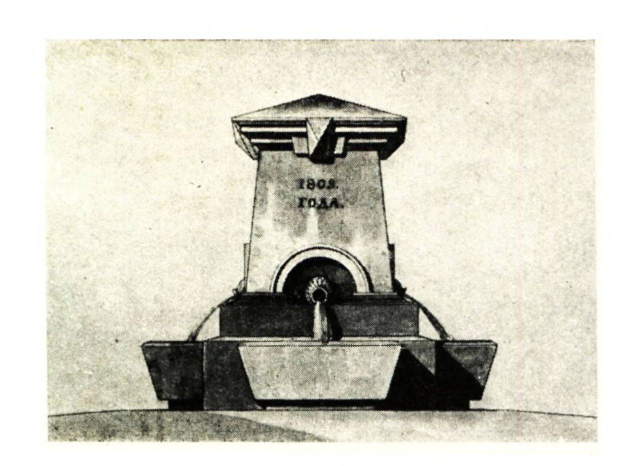
Все формы томоновского фонтана и общее его композиционное построение и в настоящее время доставляют смотрящему на них исключительное наслаждение. Зритель долго не может оторваться от созерцания этого фонтана — так сильно его художественное воздействие.

В настоящее время старая трасса дороги из Ленинграда в гор. Пушкин (б. Царское село) потеряла былое значение. Эти два города связаны теперь железной дорогой, проложенной по новому направлению. В стороне от современного движения остался и фонтан со сфинксами. Поэтому, учитывая исключительную художественную ценность этого сооружения, его необходимо перенести в такое место, где бы им могло любоваться население большого города.





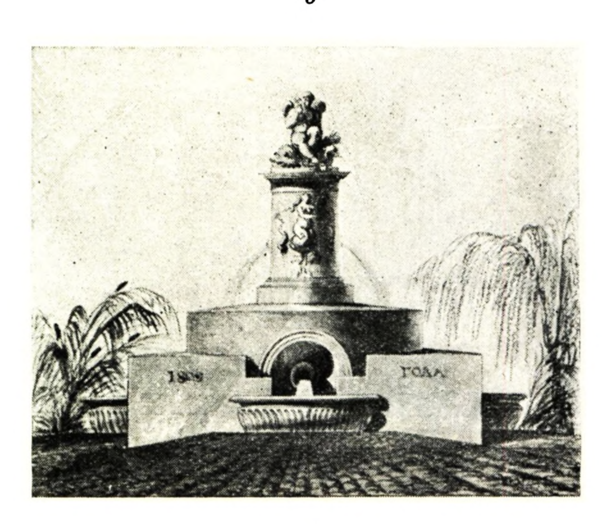
а



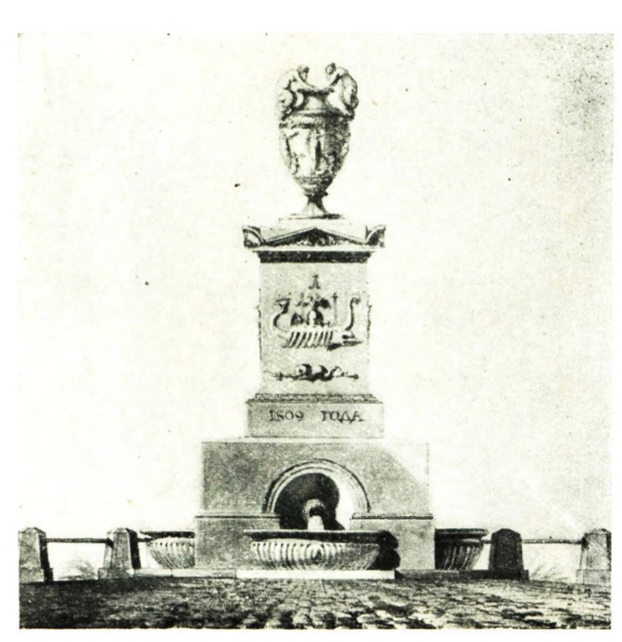
б



в



г

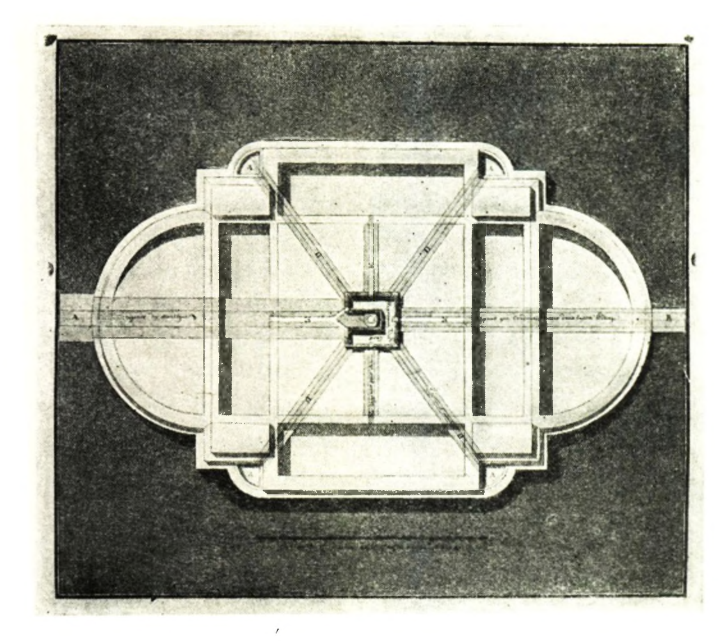


д

е

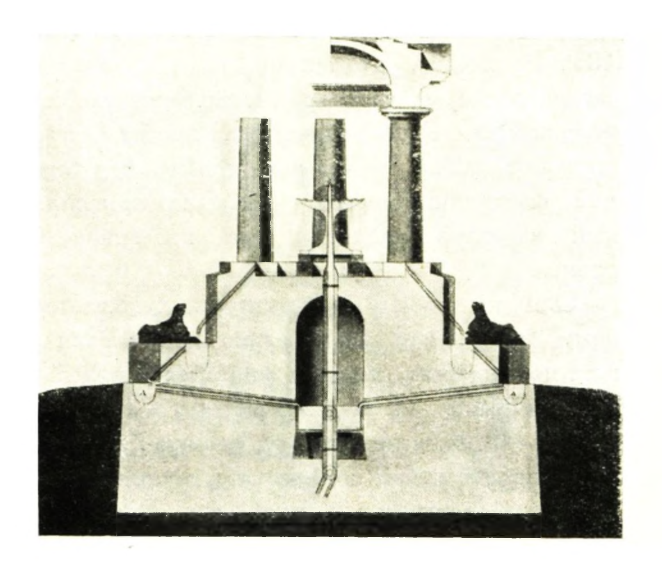
111. Проекты фонтанов 1809 года: а — фасад № 1; б — фасад № 2; в — фасад № 3; г — фасад № 4; д — фасад № 5; е — фасад № 6

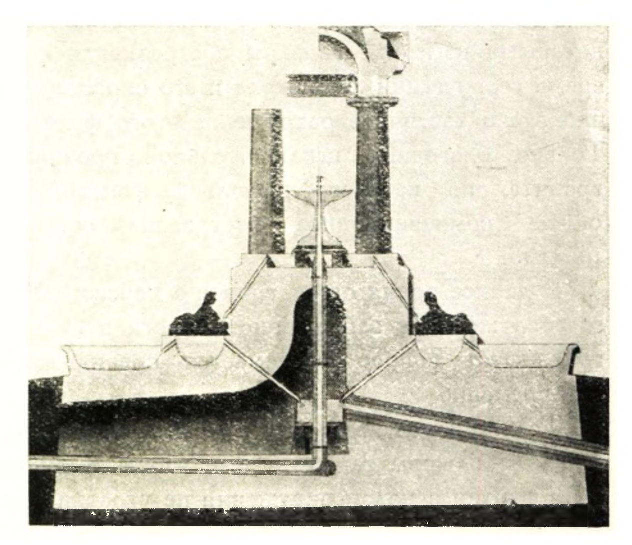
112. Фонтан со сфинксами около Пулковой горы. Фото 1936 года



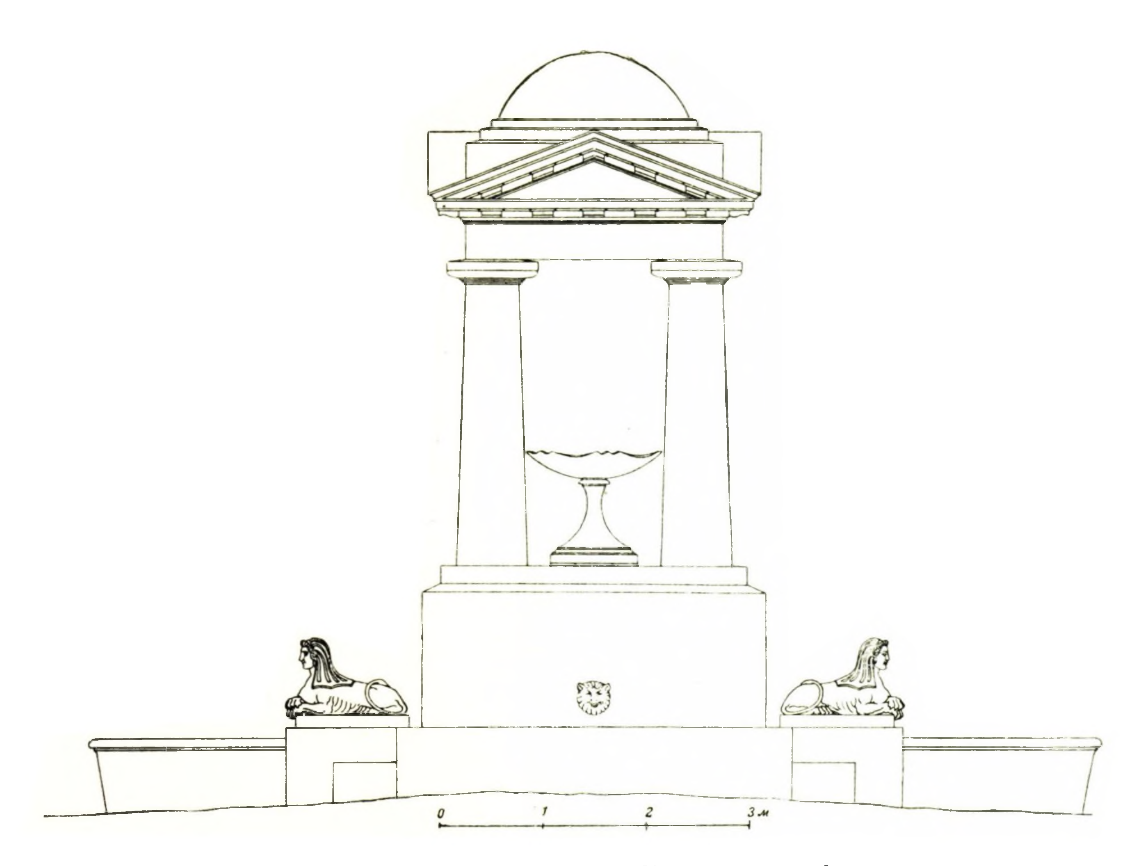
113. Фонтан со сфинксами. План

114. Фонтан со сфинксами около Пулковой горы. Фрагмент





115. Фонтан со сфинксами. Разрезы. Рабочие чертежи Томона



116. Фонтан со сфинксами около Пулковой горы. Фасад

Грозные дни Великой Отечественной войны не прошли мимо и этого замечательного томоновского сооружения.

Прямое попадание артиллерийского снаряда, которыми немецкие варвары обстреливали в то время героический Ленинград и его окрестности, произвело частичное разрушение этого фонтана. Только благодаря исключительной прочности гранита, из которого выполнен фонтан, его общее композиционное построение осталось целым.

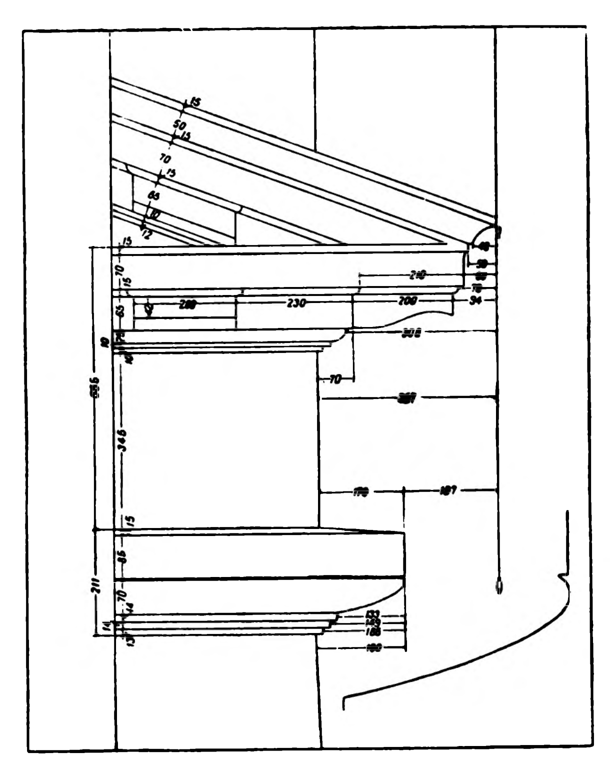
В данное время стоит вопрос о переносе этого сооружения с заброшенной дороги в Ленинград. Этот вопрос поднимается правильно и своевременно.

Только новое место для него необходимо выбрать с большим тактом с тем, чтобы томоновский фонтан в новом окружении не утратил своего необыкновенного художественного воздействия.

* * *

До сих пор не были известны еще шесть вариантов фонтанов, выполненных Томоном (рис. 111). Они датированы 1809 годом [103]. Возможно, что их он тоже подавал на рассмотрение Александру I, но они не были утверждены. Рассматриваемые проекты представляют собой наглядный пример неистощимой фантазии Томона. Особенно оригинальный характер получили три последние варианта.

Они по своему архитектурно-художественному выражению значительно отличаются от всех предыдущих решений фонтанов. Первый из этих фонтанов, на чертеже которого Томон поставил «№ 4», имеет высоту, равную 4,26 *м*. Он представляет собой контрастное сочетание мощного, распластанного в горизонтальном направлении, основания, имеющего чрезвычайно обобщенные формы с изящно прорисованным круг-



116 а. Фонтан со сфинксами около Пулковой горы. Фрагмент. Обмерный чертеж

лым пьедесталом, увенчанным наверху скульптурной группой, изображающей амура, сидящего на спине дельфина. На теле пьедестала имеется также изображение русалки, играющей с маленькими дельфинами. Благодаря контрастному решению нижней и верхней частей фонтан получил живописное художественное выражение.

Следующий фонтан, помеченный Томоном «№ 5», имеет общую высоту, равную 5,68 *м*. Вертикальная композиция его построения разделяется трехчастным членением по высоте. Внизу мы видим мощное квадратное основание с примыкающими к нему тонко прорисованными чашами, в которые стекала вода. Средняя часть имеет вид более тонко прорисованного пьедестала с венчающим его треугольным фронтоном. На всех четырех сторонах этого пьедестала имеются фантастические изображения галер, напоминающих по своей форме дельфинов. Завершающая ее верхняя часть этого фонтана представляет собой красивую, богато орнаментированную скульптурную вазу.

Благодаря облегчению композиционного построения по направлению кверху и контрастной трактовке его отдельных частей фонтан получил чрезвычайно богатое художественное выражение.

Третий фонтан, помеченный Томоном «№ 6», равен по высоте 6,04 *м*. Он представляет собой более богатую переработку предыдущего варианта. Его композиционное построение также расчленяется по высоте на три части, но трактовка их имеет более богатое и гармоническое художественное выражение. Кроме того форма основания и средней части, благодаря восьмигранному сечению, более отвечает требованиям кругового восприятия этого фонтана. Венчающая фонтан скульптурная ваза имеет оригинальное выражение. Все декоративные элементы этой вазы связаны с водой — низ образован из дельфинов, а наверху изображены сидящие русалки. Интересно здесь отметить, что общая высота декоративной вазы равна 2,13 *м*. Этот размер говорит о величественности разбираемого фонтана.

* * *

В собрании Одесского государственного музея хранится выполненный Томоном чертеж фонтана.

Был ли осуществлен этот проект, нам установить не удалось. Фонтан для города Одессы имеет вид большой прямоугольной тумбы. С главного фасада в этой тумбе имеется большая полуциркульная ниша, архивольт которой подчеркнут сильно выраженными замковыми камнями. Из середины ниши вытекает вода в гранитную чашу, в бока которой вделаны два металлических кольца. Судя по большой величине фонтана, длина фасадной плоскости которого равна 6,39 *м*, и по наличию в гранитной чаше металлических колец, он предназначался не только для декоративных целей, но и был задуман как водопой для лошадей. Длина водопойной чаши равна 2,84 *м*. Вверху фонтанная тумба перекрыта на два ската, благодаря чему на ее главном фасаде образован треугольный фронтон. По обе стороны фонтана показано возвышение, на которое ведут пять ступеней. Нижняя же часть тумбы разрезана на крупные камни и отделена от верхней гладким поясом, имеющим декоративную порезку.





ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ

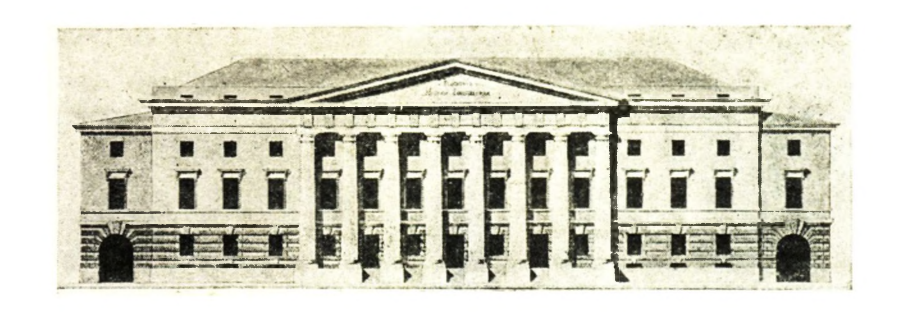
В 1810 году Томон обратился в Ученый Совет Академии Художеств со следующим письмом:

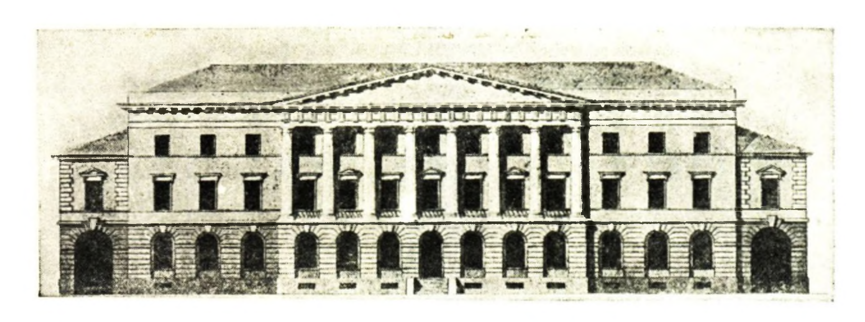
«Милостивые государи! Десять лет тому назад Вы оказали мне честь, приняв в свое собрание, — назначив меня членом императорской Академии Художеств.

30 января 1802 года его величество император Александр I благоволил зачислить меня на свою службу в качестве своего архитектора. 11 декабря 1802 года Вы меня почтили, милостивые государи, званием профессора перспективы. Но так как я в течение тридцати лет всегда занимался архитектурой.., осмеливаюсь надеяться, милостивые государи, что Вы не откажете в моей просьбе, с которой я имею честь к Вам обратиться, а именно добавить к тем почестям, которые я от Вас получил, звание профессора архитектуры. Льщу себя надеждой, что мои работы, как в провинции, так и в столице России, как то: театр в Одессе, госпиталь в том же городе, Триумфальная колонна в Полтаве, театр в Санкт-Петербурге, Склады Сального Буяна, мавзолей в Павловске, фонтаны на дороге в Царское Село, здание Биржи, являются гарантией того, что просьба моя не является нескромной. Поверьте, милостивые государи, что я постараюсь обратить мои труды на пользу, прилагая все свое рвение к воспитанию в искусстве архитектуры молодых учеников, которые смогли бы своими талантами когда-нибудь стать достойными своего августейшего монарха и умножить славу своего отечества» [118].

Просьба Томона была удовлетворена, и 1 сентября 1810 года в большом общем собрании Академии Художеств ему было единодушно присвоено звание профессора архитектуры [119].

Подобное единодушное признание его заслуг русской архитектурной средой, которая помогла развитию и росту его творчества, с которой Томон глубоко сроднился, воспитывая новые кадры русских архитекторов, создавало еще больший стимул в его преподавательской работе в Академии Художеств. Усилия в этом направлении не пропадали даром: ученики Томона на экзаменах показывали хорошие успехи. Так, например, в протоколе Ученого Совета от 20 декабря 1810 года мы читаем, что ученики 4-го возраста, которым он читал курс перспективы «за весьма изрядные успехи» были награждены книгами и эстампами, а Томону объявлена благодарность [120]. Таким образом, его





117. Проекты Корпуса Путей Сообщения. Фасады: вверху—первый вариант; внизу — второй вариант

обещание «приложить все свое рвение к воспитанию учеников» не расходилось с делом.

В следующем, 1811 году Томон заканчивает строительство биржевого комплекса. У него освободилось время, и он решил занять место заведующего кафедрой рисования и архитектуры в Институте инженеров путей сообщения, ставшее вакантным.

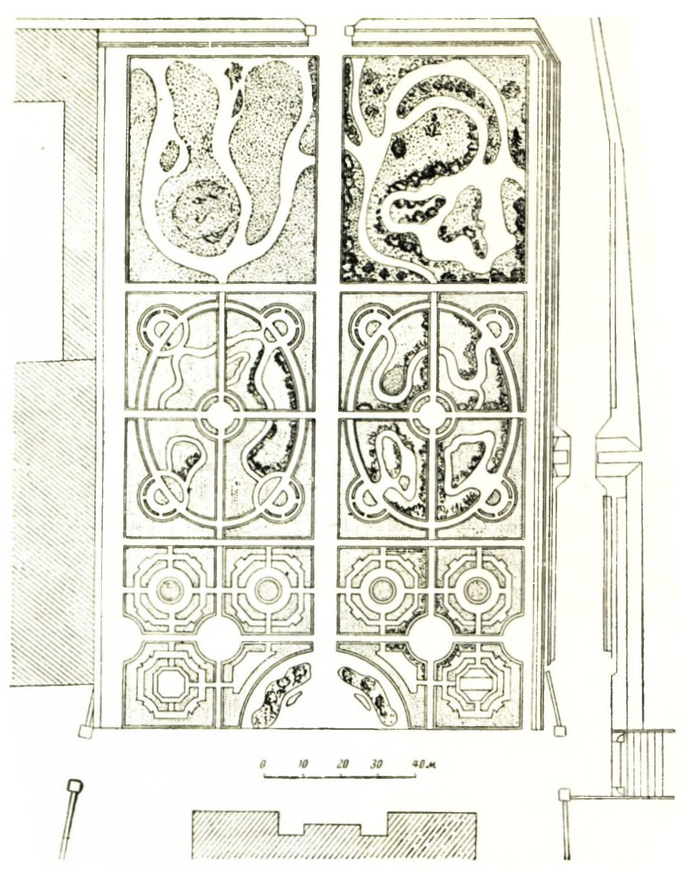
Просьба Томона была уважена, и заведывание кафедрой было поручено ему, о чем сообщалось в «С.-Петербургских Ведомостях»: «По высочайшему повелению от 20-го июля 1811 года придворный архитектор Томон определяется профессором в Институт инженеров путей сообщения с чином майорским» [121]. По существовавшему положению профессора этого Института должны были иметь чин не ниже майора, поэтому Томону при зачислении на должность был присвоен этот чин.

Кроме того, всем лицам иностранного происхождения, вступающим на русскую службу, в то время приписывалось имя и отчество. После зачисления Томона на службу в Институт на него был заведен так называемый «Формуляр о службе и достоинстве» [122], в котором он был записан как «Фома Иванов сын Томон», другими словами — он стал именоваться Фомой Ивановичем.

О распределении занятий в Институте инженеров путей сообщения Житков в своей книге писал: «Воспитанники приходили в 9 часов утра, оставались в нем до трех и занимались математикой и начертательной геометрией; по вечерам от 6 до 8 они рисовали и чертили под руководством архитектора Тромбара, а после его кончины, в феврале 1811 года, под руководством Томона» [123].

Вначале институт помещался в великолепном доме или скорее дворце, купленном у князя Юсупова (на Фонтанке, около Обухова Моста). Но со временем этот дом не стал удовлетворять нуждам разраставшегося института. Поэтому встал вопрос о строительстве нового, специального здания, на участке, расположенном по Обуховскому проспекту. Проектированием нового здания Института стал заниматься Томон. Он выполнил несколько вариантов (рис. 117).

В плане томоновский проект Института имеет форму прямоугольника, который по своим



118. Планировка сада около Каменноостровского дворца в Петербурге

пропорциям приближался к квадрату. Внутри него организован большой квадратный двор со сторонами, равными 66,7 *м* (21×21 саженей); во двор выходили окна аудиторий. Боковые длинные фасады запроектированы совершенно глухими. В этом проекте мы наблюдаем тот же принцип, который выразил Томон в своем раннем проекте «общественной школы». В нем также окна всех классных помещений выходили на большой внутренний двор, а длинные боковые фасады были совершенно глухими.

Помещения, выходящие на главный фасад, получили парадное выражение. Входной очень большой вестибюль в плане напоминал подобное помещение в здании Биржи. С главного фасада к этому вестибюлю примыкал величественный восьмиколонный портик дорического ордера, колонны которого шли на высоту трех этажей. Вверху портик завершался треугольным фронтоном, на теле тимпана которого Томон написал: «Корпус путей сообщения». Первый этаж получил излюбленную им крупную горизонтальную рустовку, с переходом над оконными проемами в замковые камни.

Но как видно из дальнейших проектов, стоящий на главном фасаде восьмиколонный портик не вполне удовлетворял Томона. На следующем проекте он значительно изменил его выражение. Оставив то же количество колонн, высоту их сделал равной только двум верхним этажам. Первый этаж получил выступ от основного тела стены и стал трактоваться, как стилобат этого портика. В результате уменьшения масштаба портика выиграло общее выражение сооружения — объем и масса его стали более значительными.

В выстроенном здании Института портик отсутствует совершенно. Его средняя часть под-

черкнута только слегка выступающим ризалитом, который имеет, как и в предыдущих проектах Томона, семь окон и сверху увенчан треугольным фронтоном. На краях этого здания имеются также слегка выступающие ризалиты, посередине которых в уровне первого этажа прорезаны въездные проемы. К сожалению, последний вариант Томона не сохранился: В собрании Ленинградского Музея города имеется томоновский чертеж фасада тоже трехэтажного здания, очень близкий к осуществленному зданию института, только он не имеет боковых ризалитов.

Кроме проекта Института, Томон в том же году выполнил проект планировки сада около Петербургского Каменноостровского дворца. Дворец был выстроен еще для Павла I гениальным русским зодчим — Василием Ивановичем Баженовым. С приходом к власти Александр I сделал Каменноостровский дворец своей постоянной летней резиденцией. В связи с этим здание дворца подверглось крупным переделкам, а на расположенном около него участке был запроектирован и разбит Томоном сад (рис. 118). Проект планировки сада и полукруглых скамеек в нем был «апробован» Александром I 23 апреля 1811 года. Томон подавал на рассмотрение два рисунка скамеек для запроектированного им сада: простую — полукруглую и более сложную — прямую. Александр I выбрал более простой тип.

В решении Томона сад начинался около дворца четкими, правильными геометрическими формами и переходил затем в противоположной стене в свободную и живописную планировку. Благодаря такому приему начало планировки сада хорошо связалось со строгими формами дворца, а отдаленная часть создавала иллюзию естественного, природного участка, прорезанного лишь прихотливо извивающимися дорожками.

Томон запроектировал также ограждение и входы в сад. Расположение ворот строго исходит из характера самой планировки. К сожалению, томоновские чертежи ограждения и ворот не сохранились. На плане видно только их местоположение и то, что они представляли собой монолитные сооружения. Такими они и существуют в натуре (рис. 119). Характер их решения весьма близок к томоновскому. Боковые и задние ворота (рис. 121) не одинаковы, что вполне отвечает томоновскому принципу различной трактовки начала и конца сада.

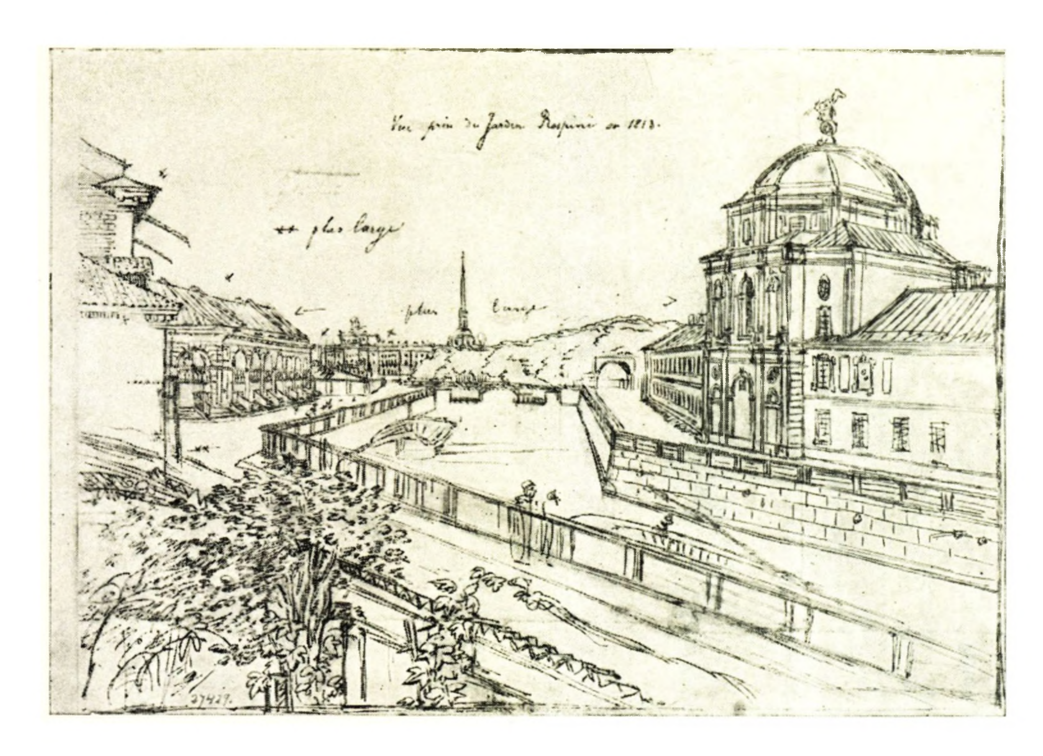
На томоновском чертеже планировки нанесены какие-то сооружения, выходящие на одну из длинных сторон сада. Не исключена возможность, что Томон не только наметил эти сооружения на своем плане, но и решил их архитектуру. Такое предположение тем более вероятно, что архитектура данных сооружений во многом определяла и общее впечатление от всего сада.

Как мы знаем, в 1811 и 1812 годах Томон работал над проектами театров, наблюдал за доделками и ремонтом Биржи, выполняя различные архитектурные проекты: например, монументы в память войны 1812 года и т. д. Одновременно он преподавал в Академии Художеств и в Институте инженеров путей сообщения. Кроме того, он работал «дессинатором на заводах стекольном, фарфоровом и в шпалерной мануфактуре». Оба завода и мануфактура состояли в «Ведомстве кабинета его императорского величества», под главным начальством министра императорского двора. Томон, являясь придворным архитектором, числился штатным работником на двух заводах, «откуда получал и жалование за деланные им рисунки» [3]. На стекольном заводе изготовлялись и полировались превосходные зеркала, вазы, графины, тарелки, бокалы с фигурами, вензелями, гербами и т. п. На фарфоровом заводе расписывались вазы, тарелки, чаши и пр. На различных изделиях изображались пейзажи, исторические и батальные события, многофигурные композиции. Художникам, работавшим на фарфоровом заводе, было разрешено копировать превосходнейшие живописные картины, находящиеся в Эрмитаже.

Интересно отметить, что через каждые три года изделия заводов выставлялись в залах Академии Художеств «для всеобщего обозрения и обсуждения». Не исключена возможность, что на выставки попадали и работы Томона. На шпалерной мануфактуре ткали картины, шпалеры, ковры и гобелены. Здесь Томон, вероятно,



119. Ворота в сад Каменноостровского дворца. Вид сбоку



120. Набросок Томона, выполненный в 1813 году

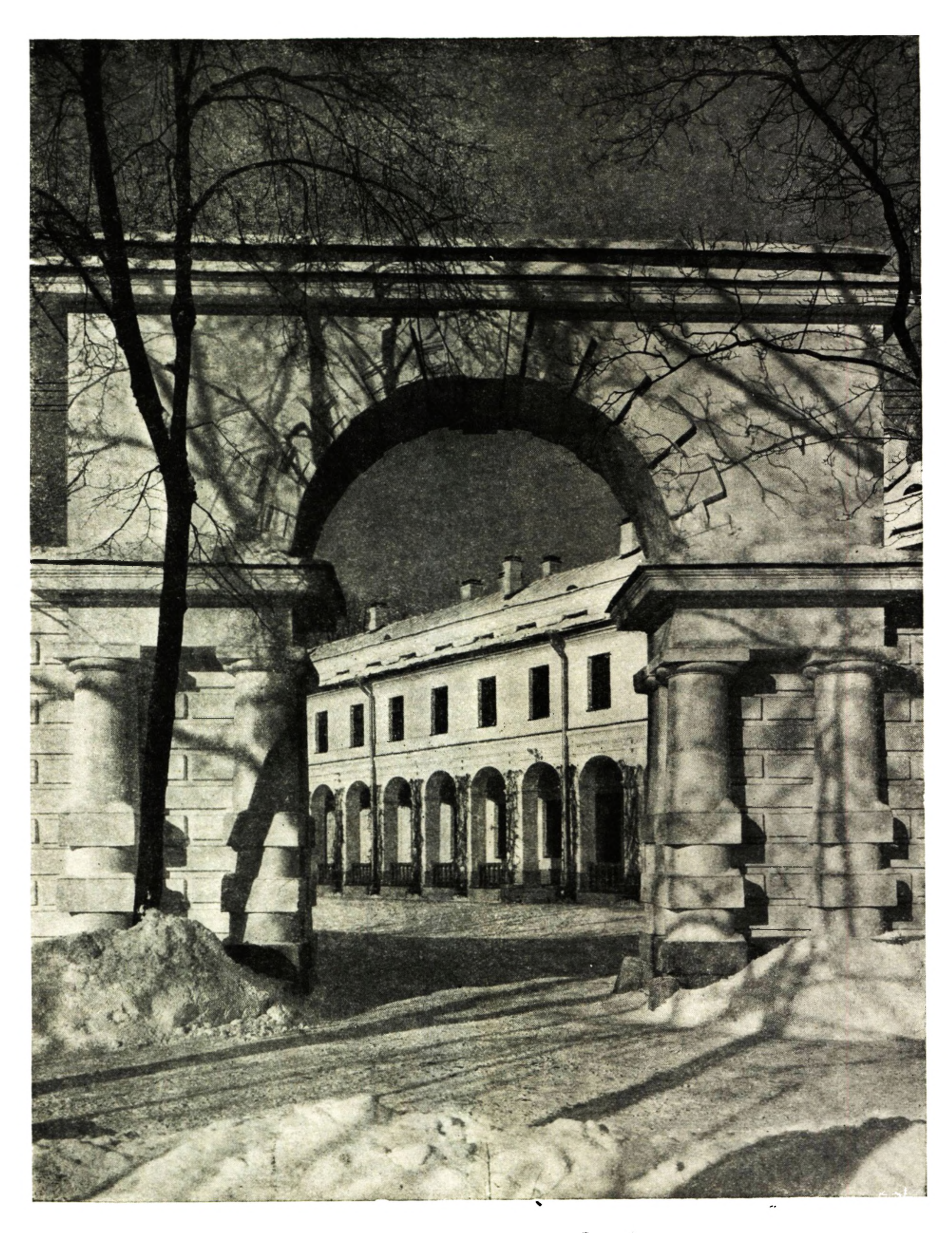
выполнял рисунки для этих изделий. К сожалению, данная сторона творчества Томона совершенно не известна. Она нуждается в дополнительной проработке и может служить темой специального исследования.

Томон выполнял еще ряд разнообразных работ и заказов. Так, например, нам удалось видеть гравированные Шелковниковым нотные обложки по рисунку Томона.

К одной из последних работ Томона можно отнести недавно найденный карандашный набросок (рис. 120), датированный 1813 годом и изображающий «Вид сада Роспини». Судя по характеру застройки и по обложенным камнем берегам канала, рисунок, безусловно, относится к Петербургу. На его полях имеются различные пометки. По всей вероятности, этот рисунок служил предварительным наброском для выполнения перспективного вида части города, связанной с «садом Роспини». Возможно, что вначале он был вычерчен Томоном в своей мастерской, а затем в натуре в него были внесены некоторые коррективы, помеченные крестиками и словами: «шире», «больше» и т. д.

23 августа 1813 года Томона не стало. По этому поводу в Академии Художеств «записывается в журнале, что в ночи на сие число скоропостижно кончил жизнь профессор перспективы архитектор Томон, о чем было решено донести в мемории г. министру». В книге, изданной в 1819 году в предисловии издателя упоминалось о «роковом случае, который похитил Томона у искусства в самой середине его карьеры» [124].

Впоследствии по поводу смерти Томона были опубликованы самые различные измышления, которые обычно связывались с пожаром перестроенного им Большого С.-Петербургского театра. Так, например, сообщалось, будто «Томон долго бродил по его развалинам, простудился и тяжело заболел», Курбатов пишет, что «при осмотре его развалин зодчий тяжело расшибся» [125]. Далее в редакционной статье по поводу столетнего юбилея со дня смерти Томона в «Ежегоднике общества архитекторов-художников» сообщалось, что он «упал с большой высоты и так сильно разбился, что не мог оправиться до самой смерти» и т. п.



121. Ворота в сад Камекоостровского дворца. Вид со стороны острова

[126]. Вообще в различных источниках перечислены всевозможные причины, начиная с простуды и кончая падением с громадной высоты. Автор настоящего труда самым тщательным образом изучил архивные документы, связанные с разъяснением причин пожара и с последующими осмотрами сгоревшего театра. В них нет ни одного слова о падении и о простуде Томона.

Похоронили его на Лазаревском кладбище. На могиле поставлено гранитное надгробие.

Через семь дней после смерти Томона на торжественном собрании Академии Художеств конференц-секретарь Лабазин произнес речь, посвященную его памяти. Свою речь конференц-секретарь кончил словами: «Особливая способность сего отличного художника состояла в богатстве идеи, скорости сочинения и красоте рисунка, и к сим приятным качествам присоединялась еще любезность характера, делающая потерю его столько же чувствительную и для друзей его, сколь важную для художеств» [127]. Об этом же говорит и Кукольник в конце биографии Томона, опубликованной им в «Художественной газете»: «Друзья и ученики не могли не пролить слез искренних на его могилу; таланты его были оправлены в редкие качества добродетельной души. Так свидетельствуют еще живые свидетели» [128].

После скоропостижной смерти Томона осталось много картин, проектов и различных книг. Его жена стала их распродавать. Сделанное ею объявление в «СПБ Ведомостях» гласило: «Вдова архитектора де Томона, сим извещает желающих купить оставшиеся после покойного мужа ее картины, эстампы и проч. Что она из Академии Художеств выехала и живет напротив оной в 5 линии, в угловом от Невы доме г. стат. советника Смирнова, в верхнем этаже» [129].

Желающих купить оставшееся от Томона большое собрание его чертежей не находилось. Тогда вдова решила предложить их Александру I [130].

Купив эти чертежи, Александр I передал их на хранение в Эрмитаж, в собрании которого они находятся и по настоящее время.





РИСУНКИ И ОФОРТЫ



ТВОРЧЕСКАЯ деятельность Томона в России была чрезвычайно разносторонней и многообразной. Наряду с большой проектной, строительной и преподавательской работой он страстно увлекался рисунком, живописью и офортом. В результате научных изысканий в области изобразительных искусств, он выпустил свои литературные труды.

Томон был замечательным художником. Недаром его современники писали, что «он был более рисовальщиком, чем архитектором». Высокое мастерство линейного рисунка, умело решенная светотень, напряжение в природном антураже, ярко выраженная экспрессия стаффажа и при всем том предельный лаконизм форм придавали его работам особое обаяние.

Рисунки Томона поражают нас выраженной в них динамикой, порывом. Фигуры стаффажа находятся в движении, складки их одежд развеваются по ветру, головные накидки полощутся в воздухе. Динамикой насыщен и антураж фигур — деревья, вросшие в скалы, сгибаются под напором ветра, грозовые тучи несутся стремительно по небу.

Рисунок Томона богат контрастами — светлого и темного, прямого и кривого, вертикали и горизонтали. В акварельных же его работах добавляется еще контраст цветов: теплого и холодного. Так, например, геометрически четким и стройным колоннам храма он противопоставлял сучковатое, распластанное, не симметрично расположенное дерево, вросшее в расщелину скалистого утеса. В противопоставлении темному подножию скалистого утеса и земли на переднем плане он давал светлые потоки бурлящей воды. Для оживления же композиции на фоне этого светлого потока он темным силуэтом давал несколько человеческих фигур с посохами странников. Если на переднем плане господствовали вертикальные членения, то на заднем плане преобладали горизонтальные и криволинейные очертания сооружений. Четкие геометрические объемы архитектурных сооружений противопоставлялись естественной непосредственности природного пейзажа. В этой игре контрастов заключаются прелесть и удивительная доходчивость томоновских рисунков.

Широкая манера исполнения рисунка свидетельствует о непринужденности и быстром его выполнении. Здесь невольно ощущаешь, что рука Томона свободно и без напряжения изображала его чувства, безошибочно, в широкой манере, передавала все нюансы переживаний его



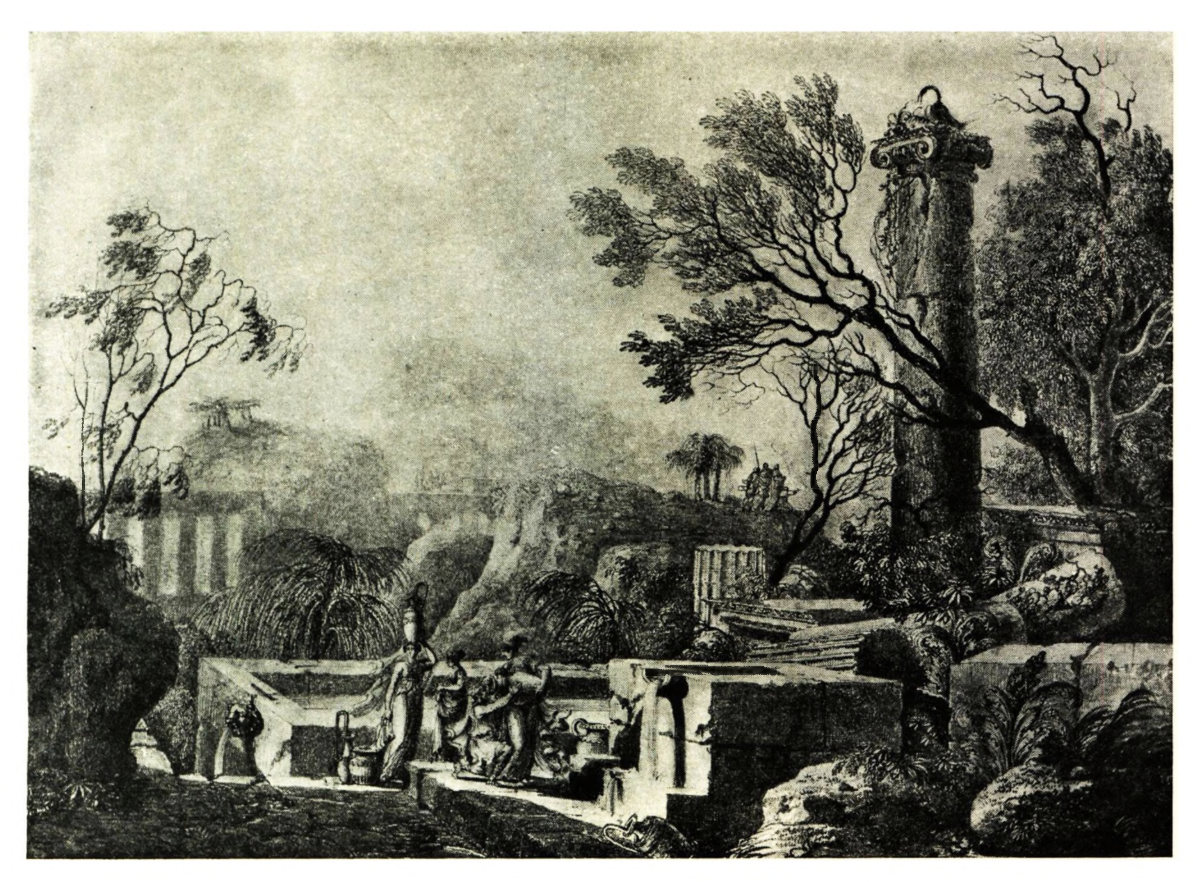
122. Рисунок Томона. Классические сооружения древнего Рима. Акварель

художественной натуры. Вообще все его рисунки выполнены с большим изяществом, а техника исполнения их доведена до виртуозности.

В XVII веке сложились принципы кулисного построения пространства рисунка, с далью, развертывающейся в центре, с диагональным направлением перспективных линий, которые намечались архитектурными сооружениями. У Томона очень часто роль правой или левой выдвинутой вперед кулисы играло толстоствольное сучковатое, сломанное или полузасохшее дерево, цепляющееся своими корнями за расщелины скал. Организация сильно выраженных кулис переднего плана способствовала глубокой перспективности заднего плана. Поэтому-то, смотря на томоновские рисунки, наш глаз не чувствует листа бумаги, — изображение уводит наш взгляд в глубь рисунка и сливается с изображенным, еле заметным далеким пространством. В некоторых рисунках этот принцип подчеркивается еще сильнее введением двухцветности: передний план дается черным цветом (или черным карандашом), а перспективные изображения заднего плана выполняются сепией (или коричневым карандашом).

Как уже указывалось выше, во время обучения в Риме Томон выполнил целую серию своеобразных рисунков в специальных альбомах, названных им «Воспоминание Италии» [5] (рис. 1, 108 и 109).

Процесс выполнения этих рисунков распадался на две стадии. Первоначально Томон карандашом набрасывал общий характер композиции: намечал кулисы, очертания предметов, задний план и местоположение деревьев. Более детально прорисовывалась античная скульптура или отдельные фрагменты классических сооружений, которые останавливали его внимание. Затем начиналась вторая стадия — прорисовка карандашного рисунка тушью с помощью



123. Рисунок Томона. Руины классических сооружений. Акварель

пера (во всех этих рисунках Томон кисть не употреблял). При этой прорисовке он мог уже не иметь перед собой натуры, что позволяло ему значительно видоизменять формы и положения в пространстве изображенных карандашом предметов. При прорисовке пером Томон пользовался различной силы разведенной тушью. Для задних планов он применял разведенную серо-ватую тушь, для переднего — черную. Посередине же рисунка эти два, а иногда и большее количество тонов переплетались друг с другом, создавая тем самым постепенный переход от света к тени. Благодаря подобному приему в своих рисунках Томон достигал поразительной воздушности. Карандаш в законченных рисунках бесследно исчезал.

Почти на всех рисунках, выполненных в альбомах «Воспоминание Италии», внизу Томон сделал различные надписи афористического характера.

Кроме надписей под некоторыми рисунками, Томон написал на внутренних обложках альбомов стихотворные цитаты. В некоторых случаях под ними указан автор, иногда же это указание отсутствует. Возможно, что некоторые из них принадлежат самому Томону, хотя более вероятным будет предположить, что он использовал понравившиеся ему стихи.

Например, на обложке первого альбома написано:

«Как я люблю тебя, о простая Природа!
Всегда прекрасная, без обмана,
Ты нравишься мне во всякое время, во всяком месте.
Нет, только ты одна бессмертна;
Всегда правдивая и всегда новая,
Ты очаровываешь сердце и глаза».

На втором альбоме:

«Существует правильная середина, в этой единственной точке заключена



124. Рисунок Томона, Пантсон в Римс

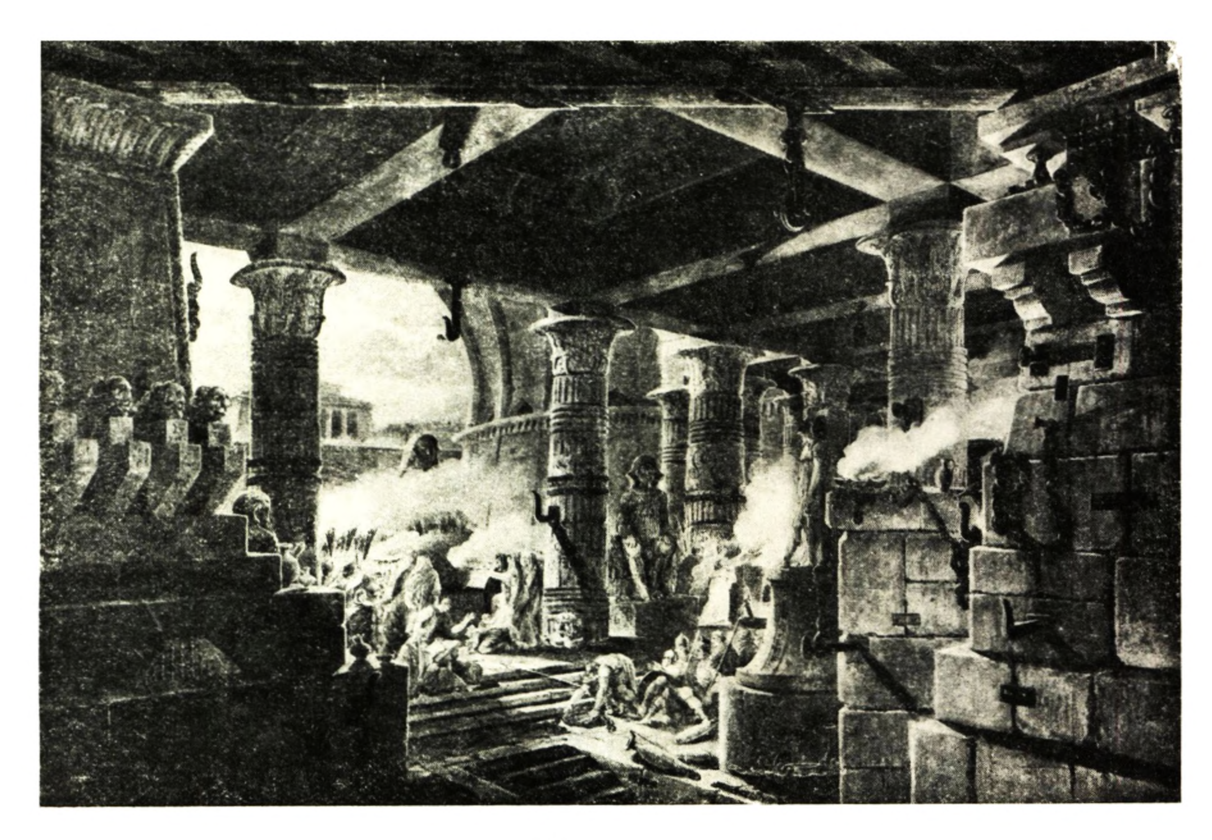
Совершенная красота, правильный и прочный вкус.
Кто хорошо видит природу, избегает излишеств.
Она богата без пышности, приветлива без резкости».

Наряду с этими рисунками, выполненными в своеобразной, несколько условной и суховатой манере, Томон писал и живописные акварели.

Содержание более поздних рисунков и особенно многочисленных его акварельных работ характеризует Томона, как приверженца так называемого романтического течения.

Его увлекали мотивы суровых ущелий или подземелий, среди бурно вырывающихся потоков воды, гроты с пустынниками, бурлящее море с выброшенными на берег людьми после кораблекрушения. Очень интересны для нас описания акварельных работ, данные самим Томоном. Они показывают, что он обладал богатым воображением.

Так, например, он сообщал, что им была выполнена большая акварель для императрицы Елизаветы Алексеевны, которую он описывает так: «Сквозь колонны и аркады огромного портика виден храм Юпитера, отца богов и царя людей. Далее видно несколько дворцов и базилик, ограда которых открыта аркадами; в глубине картины, совсем вдали, заметен обширный портик, который ведет к музею, предназначенному для хранения сосудов, канделябров и другой священной утвари, предназначенной для жертвоприношений». Кончает он свое описание следующим: «По правую и левую стороны священный огонь пылает на аркадах, и в перистиле толпа священнослужителей занимается тем, что переносит в музей сосуды, которые служили для церемонии. На первом плане сцена оживлена множеством иностранцев из всех частей Греции, которые восхищаются богатством и великолепием места. Вся композиция слабо освещена бледным светом луны, отблески которого на стенах, колоннах и различных частях перис-



125. Рисунок Томона. Внутренний вид древнего египетского храма. Акварель

тиля создают торжественный и религиозный полумрак».

Томон выполнил еще несколько подобных рисунков, которые отражали мотивы классических сооружений с происходившими около них церемониями.

Другая часть рисунков связана с египетской мифологией и архитектурой. Так, например, Томон выполнил для графа Шереметева большую акварель (рис. 125), к которой он дал такое описание: «Она изображает внутренний вид египетских подземелий или катакомб, которые позволяют видеть часть обширного дворца. На первом плане видны божества страны, как, например, Озирис с головой собаки, Каноп, священные алтари и надгробные светильники. На колоннах находятся иероглифы, которые характеризуют эти места, как предназначенные для погребения великих людей. На переднем плане изображен усопший, которого несут его родственники в сопровождении друзей, провожающих его до места погребения. За ними следует толпа народа и солдат, которые несут похоронные факелы. Их светом озарена бо́льшая часть этой мрачной сцены. Различные фигуры заняты тем, что переносят урны и сосуды для слез на могилу усопшего».

Но были у Томона картины, не связанные по своему содержанию ни с классикой, ни с египетской мифологией, — в них отражались элементы модного в то время романтизма. Так, например, он сообщал, что им была выполнена большая картина для княгини Голицыной. «Этот вид,—писал Томон,—изображает море в момент бури, в то время как волны разбиваются о скалы острова, где несколько несчастных спаслись от кораблекрушения. На первом плане дана женщина со своим сыном, которая бежит к своему супругу, лежащему на земле и умирающему. Скорбь и отчаяние изображены на лице этой несчастной супруги. На втором плане, у подножия скалы, вокруг которой разбиваются пенистые



126. Рисунок Томона. Пожар Рима. Акварель

волны, виден старик, которому помогает молодая девушка и которая его вытаскивает, почти умирающего, из шлюпки. Далее, в левой части картины, на вершине скалы видны две женщины, которые спаслись от кораблекрушения. Одна из них призывает в свидетели небо, а другая прячет голову в свои одежды, чтобы не видеть молнии, которые освещают эту печальную сцену, столь же трогательную, сколь и горестную».

Из этих описаний картин мы видим, с каким вдохновением и увлечением Томон относился к своим рисункам. Но он не только давал в блестящей поэтической форме их описание, а и мастерски изображал эти сюжеты на бумаге.

Особенное место в работах Томона занимает его замечательная акварель «Пожар Рима» (рис. 126). С правой стороны акварели роль кулисы выполняет большая скульптурная группа, поставленная на пьедестале около дорического портика. В контраст большому масштабу кулисного изображения скульптурной фигуры дается значительно уменьшенный масштаб стаффажа и всей застройки города. Благодаря этому создается большая глубина и объемность картины. Особенно эффектно выполнено освещение.

Наряду с большим количеством рисунков, Томон выполнил также несколько офортных ра-



127. Офорт Томона. «Дафна, преследуемая Аполлоном, превращается в лавровое дерево»



128. Рисунок Томона. «Отдых семейства на пути в Египет». Карандаш

бот. Во второй главе мы уже познакомились с некоторыми из них — с теми, которые он выпустил отдельным альбомом, озаглавленным «Оригинальные виды Италии».

Очень интересна также блестяще выполненная Томоном акватинта, которую принято называть «Лунное море».

Для создания темного пятна переднего плана он слева дал кулису в виде монолитной скалы, проросшей сучковатыми деревьями, изуродованными беспрестанными порывами сильного ветра. Это темное пятно на переднем плане и тяжелые, закрывающие часть неба тучи позволили выделить основное в композиции — могучий дорический портик храма и стоящий впереди него на темном утесе маяк, которые озаряются слабым лунным светом.



129. Рисунок Томона сангиной. Архитектурный пейзаж

Интересен и другой офорт, к которому Томон сделал надпись «Дафна, преследуемая Аполлоном, превращается в лавровое дерево» (рис. 127). Как и в предыдущем офорте, здесь с левой стороны дается кулиса в виде скалы и дерева, но сочетание их иное. В кулисе этого офорта доминирующее значение имеет могучее, сильно разросшееся, толстоствольное дерево, а скала получила небольшую величину. Задний же план изображает беспорядочное нагромождение скал.

Помимо больших акварельных картин и офортов, Томон оставил после себя очень много небольших рисунков, набросков и эскизов, выполненных карандашом, сангиной, пером и кистью (рис. 129—131).

Все они представляют собой, несомненно, большую художественную ценность. Как пример его карандашных рисунков, можно привести изображение «Отдых семейства на пути в Египет» (рис. 128). Большая глубина рисунка достигнута разобранными выше приемами.

Рисунки, выполненные сангиной (рис. 129) или одной кистью, получились у Томона более мягкими и обобщенными.

Для всех архитектурных набросков и эскизов Томона характерно чрезвычайное обобщение форм. В них он, как правило, не вырисовывал отдельные архитектурные детали, а давал только их характер. В этом методе заложен глубокий смысл. Если при выполнении наброска сосредоточивать внимание на прорисовке деталей, то легко можно утратить основное в этом процессе — не найти общей композиции всего решения в целом.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Буржуазные космополиты в своих попытках опорочить наше великое национальное архитектурное искусство пытались ставить вопрос о влиянии иностранных мастеров на русских зодчих. Научное объективное изучение архивных документов, исторических справок и фактов показывает совершенно обратное. Иностранные архитекторы подражали в своих работах гениальным русским зодчим, учились у них и, попадая в их среду, совершенно преображались. Краткое ознакомление с основными этапами архитектурного творчества Томона показывает, что только лишь под влиянием русской архитектурной среды, а также под воздействием архитектуры и природы русской северной столицы его огромный творческий талант смог широко развернуться и окрепнуть. Благодаря тому, что он сумел в своем архитектурном творчестве глубоко отобразить национальные русские традиции и высокий уровень русской художественной культуры, его архитектурные сооружения неотделимы от русского искусства. Большая художественная ценность созданных Томоном, под влиянием русской архитектуры, произведений позволила ему занять одно из первых мест среди мастеров русского классицизма.

Глубоко сроднившись и полюбив русскую действительность, Томон в своем архитектурном творчестве вдохновлялся идеями, отображавшими экономический и политический рост России. Эти идеи и предопределили величественное выражение его архитектурных сооружений.

Томон обладал своеобразным архитектурным почерком, который выделяет его проекты и сооружения из числа других. Особенно характерно для Томона очень сильное, можно даже сказать, предельное укрепление масштаба архитектурных форм, что придавало сооружению особую мощь и монументальность.

Для Томона характерно также частое применение излюбленных им конструктивных приемов и деталей сооружения. Так, например, почти во всех случаях, где позволяли габариты помещения, он применял перекрытия в виде цилиндрических полуциркульных сводов. Подобную конструкцию перекрытия мы видели в главном зале Биржи, в мавзолее «Супругу-Благодетелю», ряде помещений жилого дома Лаваля, в колонном зале жилого дома Северина и т. д.

Из деталей сооружения, характерных для Томона, следует упомянуть сужение шейки капители у колонн. Этот прием имеет место в

колоннах Биржи, мавзолее «Супругу-Благодетелю» и т. д.

Среди приемов композиционного решения для Томона характерно также применение принципа облегчения сооружения по направлению снизу вверх. Благодаря этому его сооружения органически входят в окружающее воздушное природное пространство.

Также одним из важных композиционных приемов является умение выделить в архитектурном сооружении главное композиционное ядро, которым должно являться одно из основных помещений. Томон, как правило, всегда выделял одно из помещений в своих сооружениях и придавал ему роль главного композиционного ядра. Так, например, в Бирже эту роль играет биржевой зал, в жилом доме Лаваля — величественная купольная лестница, в доме Северина — верхний колонный зал и т. д.

Особенно же характерной чертой творчества Томона следует считать его критическое освоение лучших передовых элементов наследия прошлого, в особенности глубокое освоение самобытных традиций русской архитектурной культуры.

Мы никогда не наблюдаем в произведениях Томона ни малейших попыток формального подхода к архитектурному наследию. Он совершенно правильно старался проникнуть в сущность принципов классической русской и мировой архитектуры и в своей работе исходил не из каких-нибудь канонизированных принципов и форм, а из конкретных условий окружающей действительности. В России Томон обрел свою настоящую родину, которая помогла ему из неопытного архитектора развиться в блестящего зодчего, и он отдавал ей все свои незаурядные способности до конца своей жизни.

Активно участвуя в работе Петербургской Академии Художеств и находясь под постоянным воздействием русской архитектурной среды, Томон чутко воспринимал национальные особенности русского зодчества. В его сооружениях ярко запечатлена художественная самобытность русского классицизма, в развитии которого он сыграл немалую роль.

Томон воздвигнул в России ряд замечательных сооружений, которые вошли в сокровищницу русской архитектуры. Преждевременная смерть прервала его деятельность в самом расцвете.

Творческое мастерство Томона, позволившее ему создать великолепные сооружения, художественная прелесть которых неувядаема, до сих пор не было предметом специального исследования. Для советских архитекторов изучение творческих приемов этого яркого мастера русского классицизма имеет большое значение еще и потому, что величественность и монументальность, которые нашли замечательное выражение в сооружениях Томона, составляют один из элементов нашей новой прекрасной архитектуры социалистического реализма.

«Мы, большевики, не отказываемся от культурного наследства, — говорит товарищ Жданов. — Наоборот, мы критически осваиваем культурное наследство всех народов, всех эпох, для того, чтобы отобрать из него все то, что может вдохновлять трудящихся советского общества на великие дела в труде, науке и культуре» [131].

Величественность и монументальность, поставленные на службу социалистической архитектуре, проникнутой сталинской заботой о человеке, позволяют советским архитекторам создавать прекрасные произведения, достойные украшать и города коммунистического общества, огни которых уже близки и ярко освещают победный путь великого советского народа.



ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эта дата рождения Томона высечена на надгробии, стоящем на его могиле. Надгробие поставлено его женой Клер де Томон. Проверка и сличение даты с найденными мной документами подтвердили ее правильность.

Трубников А. («Старые годы», 1908), Фомин И. («Историческая выставка архитектуры», 1911) и Грабарь И. («История русского искусства», т. III), ссылаясь на «Месяцеслов» 1840 года, датой рождения Томона считают 21 декабря 1754 года. В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона указан 1759 год. Тот же год указывает и Баумгартен Е. («Архитектурно-художественный Еженедельник», 1914, № 7). Ровинский Д. («Подробный словарь русских гравированных портретов», т. III, 1888) относит рождение Томона ко времени около 1760 года.

2. Баумгартен Е. Тома де Томон, журнал «Архитектурно-художественный Еженедельник», 1914, № 7.

3. «Описание торжественного собрания Императорской Академии Художеств, бывшего сентября 1-го дня, 1813 года». Прибавление к газете «Санкт-Петербургские ведомости», 1813, № 74, стр. 8.

4. «Traité de Peinture... par Thomas de Thomon», St.-Pétersbourg, 1809[1].

5. Пять альбомов рисунков составляют единую сюиту «Воспоминания Италии». Размер листа альбомов 365 × 255 *мм.*

Все рисунки выполнены в рамках, размер которых 320 × 213 *мм.* Три альбома хранятся в Государственном Эрмитаже (отделение рисунка, шкаф 88, полки № 5 и № 133). Альбомы поступили в Эрмитаж из собрания Голицына. Два остальных альбома находятся в собрании Музея Книги Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина, куда они поступили из собрания Льва Львовича Зубалова.

6. Все три проекта хранятся в собрании Государственного Эрмитажа в Ленинграде.

7. Во всех известных нам печатных источниках Томон считается французским подданным, что, как видно из документов, является ошибочным.

8. ГАУ Центральный Государственный Архив Древних Актов (ЦГАДА), ф. Гос. архив, р. VII, д. № 3381, л. 1—2.

9. Там же, л. 3.

10. Там же, л. 4. Этот ответ гласил:

«... Учинена была через здешнюю полицию надлежащая справка и оказалось: что швейцарского подданного архитектора Томаса Томона с женою, как и прежде в жительстве в Москве не было, так и ныне не оказалось и выписан ли кем, неизвестно».

11. Там же, л. 6.

12. Там же, л. 8.

13. Владелец имения князь Голицын А. А. умер 31 марта 1800 года. См. книгу «Род князей Голицыных», составленную Голицыным Н. Н. СПб., 1892, стр. 151.

14. Установив впервые точный адрес этого имения, я в июне 1941 года выехал туда в научную командировку для обследования. Но вспыхнувшая Великая Отечественная война заставила прервать командировку и вернуться в Москву. После войны я посылал запросы

[1] Трактат о живописи..., составленный Тома де Томоном. С.-Петербург, 1809.

в Гжатский горисполком и Никольский сельсовет, откуда получил ответы, что имение не сохранилось. Поэтому, к большому сожалению, первоначальный период работы Томона в России проследить не представляется возможным.

15. Spada «Éphémérides», 1816, III. p. 398 [1].

16. В постановлениях Ученого Совета Академии Художеств от 18 августа 1800 года читаем: «...по силе устава главы 2-й, разделения 6-го, пункта 3-го, по большинству баллов, удостоены в академики; а именно: королевский французский инженер, архитектор и живописец Томас де Томон по трем рисункам, представляющим внутренние и наружные виды в проспекте...». Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования, под редакцией С. Н. Петрова, СПб., 1864, ч. 1, стр. 414.

17. «Vues originales d'Italie ...[2]». Год издания не указан. В своих посвятительных надписях Томон именует себя членом Петербургской Академии Художеств. Судя по этому, выполнение гравюр относится ко времени после августа 1800 года. Книга находится в моем собрании.

18. Титульный лист и чертежи Казанского собора хранятся в собрании Государственного Эрмитажа, отдел рисунка, № 23454—23456.

19. Хранится в библиотеке Ленинградского Института Инженеров Путей Сообщений (ЛИИПС).

20. Эти проекты были опубликованы Васильевым Б. Л. как «триумфальные арки». Он, не разобравшись в материале, писал, например, что «в первом варианте делается попытка решить триумфальную арку как портал в городской стене» и т. п. Васильев не ознакомился с другими томоновскими материалами, поэтому и пришел к ряду подобных ошибочных выводов. Эта статья опубликована в журнале «Архитектура Ленинграда». 1939, № 2 (13).

21. Центральный Государственный Архив Народного Хозяйства (ЦГАНХ), опись № 2, дело 1802 года, № 253, л. 2—3.

22. Сборник материалов для истории Академии Художеств, стр. 434.

«6-ое. По предложению г. президента архитектор и академик де Томон произведен в профессоры оптики и перспективы Академии».

23. Там же, стр. 441.

«февраля 28, 1803 года. В собрании Совета определено: ... 4-е ... г. профессору Томону за обучение в 3-м и 4-м возрастах оптики и перспективы, теории гражданской архитектуры тысячу рублей».

24. Ощепков Г. Неизвестный портрет Томона, журн. «Архитектура СССР», 1947, № 15, стр. 43.

После шестилетних бесплодных поисков в 1945 году мне удалось, наконец, найти большой, написанный маслом портрет Томона, находившийся в частных руках. Владелец портрета сообщил, что он достался ему в наследство от брата, который был в свое время хранителем частной галереи живописных портретов у одного из графов Шереметевых.

Портрет написан масляными красками, имеет размер на рамке 590 × 470 *мм*. На обороте написан крупными цифрами инвентарный № 3698.

Судя по размеру портрета, последний был написан для зала заседаний Совета Академии Художеств в Петербурге.

По живописной манере исполнения портрет можно отнести к 1800—1804 годам, т. е. ко времени, когда Томон получил уже в Петербургской Академии Художеств звание академика и вел в ней преподавательскую работу.

На портрете Томон изображен в парике. В аналогичных костюмах и с париком на голове изображаются на портретах и другие архитекторы того времени. Так, например, архитектор Акимов и архитектор Фельтен изображены на портретах точно в таких же костюмах, как и Томон, с париками на головах. Судя по описаниям, цвет мундиров и отворотов менялся. Мундиры были то малиновые, то красные, то, как указано в описании костюма Фельтена, — синие, аналогично цвету мундира Томона. Цвет отворотов у мундиров также менялся. В приложении к журналу «Старые годы» за 1908 год, на стр. 19 читаем: «Граф (А. С. Строганов— *Г. О.*) заботится и об одежде учителей: в 1801 году малиновые обшлага и воротники делаются черными, что во вкусе упрощенной моды; служителям при Академии даются мундиры прежнего цвета и фасона, но с белыми пуговицами и отворотами палевого цвета», — что полностью соответствует изображенным на портрете Томона. Позднее, в 1804 году, была утверждена новая форма мундира Академии Художеств со стоячим, шитым золотым орнаментом воротником (см. «Полное собрание Российских законов» № 21. 338). Эти новые мундиры мы можем, например, видеть на портретах архитекторов Захарова и Воронихина.

Томон на портрете изображен с орденом Владимира 4-й степени. Судя по живописи, орден был приписан позднее. Это обстоятельство подтверждается и временем получения ордена, который Томон получил 22 декабря 1811 года по случаю окончания строительства Биржи. Об этом ордене упоминается на надгробном памятнике Томона в Ленинграде, на Лазаревском кладбище.

Подвергнув портрет детальному изучению, мы обнаружили в правом нижнем углу обратной стороны холста плохо различимую надпись: «Ts. Thomon».

25. Сборник материалов для истории Академии Художеств, ч. 1, стр. 445—446.

26. Там же, стр. 453. По этому поводу мы находим следующую запись от 7 ноября 1803 года:

«... По письму г. Президента к г. вице-президенту, чтобы планы и смету новой биржи прожектированные архитектором Томоном согласно высочайшей воли его

[1] Спада «Эфемериды (дневные записки)», 1816, III, стр. 398.

[2] «Оригинальные виды Италии...».

императорского величества, поручить на рассмотрение особенно же сметы г-ну профессору Захарову и по рассмотрении препроводить к его сиятельству обратно для донесения его величеству. Г-ну профессору Захарову сии планы и сметы вручить для рассмотрения по высочайшей воле».

27. Там же, стр. 454.

28. ЦГАНХ, ф. Академии Художеств, № 45 за 1803 год, л. 10.

29. Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы с 315 иллюстрациями, СПб, 1913, стр. 293.

30. ЦГАНХ, д. № 45, 1803 года, л. 11—13.

31. Там же, л. 15. Этот протокол подписали: «Петр Чекалевский, Федор Гордеев, Иван Мартос, Федос Щедрин, Андрей Захаров, Иван Прокофьев, Григорий Угрюмов, Андрей Сорокин, Кирилл Головачевский, Михаил Иванов, Степан Изукин, Федор Алексеев, конференц-секретарь Александр Лабазин».

32. Чертеж находится в собрании Библиотеки ЛИИПС.

33. Гримм Г. Архитектор Андреян Захаров, ГАИ Академии Архитектуры, М. 1940, стр. 18.

Этот проект издан в книге Тимофеева А. Г. «История Санкт-Петербургской биржи», СПб., 1903. Местонахождение подлинника, с которого сделан снимок, не указано.

34. 1 французский туаз равен 198 сантиметрам.

35. Recueil des Plans et Façades par Thomas de Thomon», p. 13[1].

36. ЦГАНХ, ф. Коммерц-Коллегии, д. № 268, 1804 года, л. 4 и 5, оп. 2. Текст этого письма гласит:

«Граф Николай Петрович!

Соизволяя на Ваше представление о построении новой в Санкт-Петербурге каменной Биржи и обложении камнем берега от Исаакиевского моста до конца старой Биржи со включением оной по сделанным на то планам и сметам мною к Вам обращенным, я признаю нужным для производства тех строений и работ учредить под главным Вашим начальством комиссию, которой штат мною утвержденный при сем отдаю Вам для наполнения людьми способными. Я желал бы, чтобы построение Биржи было окончено на четвертый год, а обложение берега камнем в пять лет, начав те и другие работы при наступлении нынешней весны, повелевая притом в числе исчисленным по сметам одного миллиона девятисот тридцати девяти тысяч сто тридцати восьми рублей пятидесяти копеек взять на первый год причитающуюся сумму из государственных казначейств, о чем и поручаю Вам снестить с министром финансов. Впрочем пребываю к Вам благосклонным».

37. Так, например, по существовавшему тогда общему положению, контракты на сумму свыше десяти тысяч рублей должны были представляться на утверждение Сената. Комиссии же было разрешено царем заключать подобные контракты самостоятельно.

38. «Recueil des Plans...», стр. 16—21[2].

39. Сборник материалов по истории Академии Художеств, стр. 496—497.

40. Там же, стр. 503—504.

41. Этот рисунок Томона находится в собрании Государственного Музея Изобразительных Искусств имени А. С. Пушкина (в Москве), в отделе гравюр, шкаф № 81, папка 33, № 2035/41, размер 207 × × 304 *мм*.

42. ЦГАНХ, ф. Коммерц-Коллегии, д. № 1693 (по каталогу Н. Кайданова).

43. «Северная почта или Новая Санкт-Петербургская газета», 1810, № 105.

44. Этот документ впервые обнаружен в ЦГАДА, ф. Гос. архив, р. XVII, д. № 309; 1811—1812 гг., л. 3.

45. П. Свиньин в книге «Достопримечательности С.-Петербурга и его окрестностей», тетрадь II, СПб., 1817, по этому поводу писал: «Биржа была окончена в 1811 году; но открытие залы по политическим обстоятельствам последовало не прежде 1816 года».

46. Там же, стр. 98.

47. Батюшков К. Сочинения в прозе и стихах, часть 1, СПб., 1834, стр. 127.

48. Мной впервые обнаружены чертежи переустройства и капитального ремонта Биржи, подписанные академиками архитектуры Лидвалем и Перетятковичем. Они хранятся в Государственном Архиве Ленинградской области.

49. Свиньин П. Достопримечательности С.-Петербурга, стр. 98—120.

50. Людвиг Филипп Тишбейн родился в 1744 году в городе Касселе и умер в 1806 году в Петербурге.

51. Грабарь И. Федор Яковлевич Алексеев, журн. «Старые годы», 1907, июнь—сентябрь, стр. 388—389.

52. Щекотов А., Максимович Г. Географический словарь Российского государства, М., 1801, ч. 1, стр. 45.

53. Погожев В. П., Молчанов А. Е. и Петров К. А. Архив Дирекции императорских театров, вып. 1, отд. III. СПб., 1892, стр. 369 и 374.

54. «Recueil des Plans et Façades...[3], изд. Томоном в 1806 году, стр. 9.

55. Там же, стр. 12.

56. «Annales du musée... par C. P. Landon»[4], стр. 101—107. Автор описания поставил только свои инициалы «C. L.».

57. Вигель Ф. Ф. Записки, ч. III, стр. 155.

58. ЦГИА в Ленинграде, фонд Дирекции императорских театров, д. 920 и 422 за 1811 год, оп. № 97, на 25 листах.

59. «Essai sur l'histoire ancienne et moderne de la nouvelle Russie», 1820, t. III, p. 34.

[1] Сборник планов и фасадов..., выполненных Тома де Томоном.

[2] «Сборник планов...».

[3] «Сборник планов и фасадов...».

[4] «Музейная летопись..., составленная Ландоном».

60. «Recueil des Plans et Façades...» стр. 24.

61. Там же, стр. 26.

62. До сих пор этот чертеж носил название «Неизвестное здание с каналами». Он хранится в собрании Государственного Эрмитажа в Ленинграде.

63. Фельгер М. О постройке больницы в Одессе Тома де Томоном, Архитектурно-Художественный «Еженедельник», 1916, № 42, стр. 405.

64. Брокгауз и Ефрон. «Новый энциклопедический словарь», т. 9, стр. 3.

65. Яцевич А. Пушкинский Петербург. Ленинград, 1935, стр. 151.

66. Письмо из Петербурга от 24 декабря 1811 года.

67. «Художественная газета», 1841, № 2.

68. ЦГИА в Ленинграде. Дело подкомиссии по переустройству бывшего дома Полякова (Лаваля) под надобности Правительствующего Сената и его учреждений. Началось июня 4 дня 1912 года. В этом деле чертежи № 51359 и 51360 с планами дома.

69. «Художественная газета», 1837, февраль, № 3, стр. 51.

70. Вигель Ф. Ф. Записки, ч. V, стр. 39.

71. Вилламов Г. И. Хронологическое начертание деяний императрицы Марии Федоровны, СПб., 1897, стр. 28.

72. Гримм Г. Архитектор Андреян Захаров, ГАИ Академии Архитектуры, М., 1940, стр. 17.

73. Эта записка хранится со всеми чертежами в собрании Государственного Эрмитажа. Вверху на записке впоследствии приписано: «39 проектов, поднесенных императору Александру I вдовой Клер Томон».

74. Павловский И. Ф. Полтава — исторический очерк ее, как губернского города в эпоху управления генерал-губернаторами (1802—1856), по архивным данным, с 80 рис. и планом города, Полтава, 1910, стр. 57.

75. Шквариков В. А. Планировка городов России XVIII и начала XIX в., М., 1939, стр. 206.

76. Полтавский областной архив, дело 1804 года, отношение № 3352.

77. Там же, дело 1804 года, № 57, л. 5 и 6.

78. Там же, л. 175—176.

79. Конец Куракинского предписания гласит:

«... Работы из грановитого камня составляют дело, которым строительная полтавская экспедиция должна заняться. Главнейшее ее примечание быть должно тут в том: 1-е, потому, что выбор камня для наружных стен и для цоколя был назначен красного цвета, нужно чтобы в цвете своем не разнить и штуки тех камней, которыми стены и цоколь должны были бы одеты одинаковой величины; 2-е — ступени лестниц могут быть из камня серого цвета, в чем так же должна быть соблюдена та осторожность, чтобы штуки были и одинакового цвета и одинаковой величины; 3-е — пол площадки около монумента должен быть также из гранитового камня, должно назначить цветом одинаковым с камнем из которого сделаны будут ступени; штуки камня, которым пол сей будет вымощен для лучшего вида нужно сделать квадратным, одинаковой меры; 4-е — наружные стены и цоколь назначено вышлехвовать и для того сохранить нужную предосторожность в швах, которые должны быть таким образом сложены, чтобы шлихвовать не обнаружив каковых либо в местах отверстий».

80. Сборник материалов для истории Академии Художеств, ч. 1, стр. 475.

81. Полтавский областной архив, дело 1806 года, № 118, л. 22.

82. «Recueil des Plans et Façades par Thomas de Thomon», p. 22—23 [1].

83. За поднесенную модель Афросимов получил от Александра I тысячу рублей награды и прибавку к жалованию в сумме 400 рублей.

84. Полтавский Областной архив, дело 1808 года, № 140, донесение № 7563.

85. Сборник материалов для истории Академии Художеств, ч. 1, стр. 525.

86. На лицевой стороне медали было выполнено: в середине — погрудное изображение Петра I, увенчанное лавровым венком, а кругом шла надпись — «В царствование Александра I, победителю при Полтаве». На оборотной стороне «Полтавской победе, 27 июня 1709 г.». В середине — изображение Полтавской колонны. В обрезе — «Воздвигнут 1809 г.».

87. Описание торжественного открытия полтавского монумента было помещено в газете «Северная почта, или новая Санкт-Петербургская газета», 1811, № 57, 19 июня.

88. Все выдержки, относящиеся к разбираемому проекту мавзолея, взяты из пояснительных надписей, сделанных Томоном на его чертеже плана.

89. Первый вариант Захаровского монумента имеет в плане размеры: 42,5 × 48 *м*, второй — 34 × 37 *м*, тогда как соответственные размеры выстроенного томоновского мавзолея — 14,7 × 22,5 *м*; размеры же плана самого объема мавзолея — 10 × 16,7 *м*.

90. Эта дата и фамилия архитектора были написаны на бронзовой доске, которая при первоначальной закладке была заделана в фундамент. При разборке в 1914 году томоновских амбаров эта доска была обнаружена в старых фундаментах.

91. «Recueil de monumens d'architecture de mr. Thomas de Thomon», p. 27 [2].

92. Подробное название на титульном листе показывало, что эта книга была посвящена описанию сооружений, выполненных Томоном в России: «Recueil des Plans et Façades des principaux monumens, construits à Saint-Pétersbourg et dans les différentes pro-

---

[1] Сборник планов и фасадов..., выполненных Тома де Томоном, стр. 22—23.

[2] Сборник памятников архитектуры, выполненных Тома де Томоном, стр. 27.

vinces de l'Empire de Russie, par Thomas de Thomon». A. St.-Pétersbourg, 1806 [1].

93. Сборник материалов для истории Академии Художеств, ч. 1, стр. 495.

94. Там же, стр. 458.

95. Там же, стр. 466.

96. Вигель Ф. Ф. Записки, ч. V, стр. 27.

97. Частично упомянутые томоновские описания картин приводятся в шестой главе «Рисунки и офорты Томона».

98. Сборник материалов для истории Академии Художеств, ч. 1, стр. 495.

99. Там же, стр. 519.

100. Для отдыха членов царской фамилии был построен путевой дворец, который получил название Среднерогатского. Это название произошло оттого, что приставленные для караула солдаты закладывали «царскосельскую перспективу» рогатками. Таких рогаток на пути находилось три: первая у городской заставы, вторая (средняя) у выстроенного дворца и третья под Пулковой горой. При Павле дворец был приспособлен под почтовую контору. Около нее был поставлен почтовый столб, на котором были изображены четыре руки, указывающие дороги на Москву, Петербург, Царское Село и Петергоф. От этого столба почтовая контора получила название «Четырех рук».

101. В этих вновь организованных деревнях избы были выстроены по проектам видных зодчих и расставлены по заранее задуманному художественному плану.

102. Описание этого вида дано во второй книге А. Баушатского «Панорама Санкт-Петербурга», СПб., 1834, стр. 43—44.

103. Последние варианты фонтанов — № 4, 5 и 6 — мной были впервые найдены в Государственном Музее Изобразительных Искусств имени А. С. Пушкина (в Москве), гравюрный кабинет, папка неразобранных проектов, № 33, шкаф № 81.

104. Исследователи ошибочно считали проекты Захарова, относящиеся к мавзолею, который проектировался им в память героев, убитых в Полтавской битве, проектами мавзолея Павлу.

105. «Recueil des Plans et Façades... par Thomas de Thomon», p. 28 [2].

106. Павловск. Очерк истории и описание, 1777—1877, СПб., 1877, стр. 139.

107. Местонахождение подлинника чертежа неизвестно. Негатив находится в моем собрании.

108. На фронтоне заднего фасада имелась надпись: «Павлу I императору и самодержцу всероссийскому, родившемуся сентября 20-го дня 1754 года, скончавшемуся марта 11 дня 1801 года».

109. «Recueil des Plans...», стр. 28 [3].

110. Глинка «Письма русского офицера».

111. Из раннего лицейского произведения Пушкина. Цитируется по «Указателю Павловска», СПб., 1843, стр. 23—24.

112. ЦГИА, ф. Канцелярии имп. Марии Федоровны, № 759, оп. № 6, год 1809.

113. Упоминание о колоссальном мраморном барельефе Румянцева-Задунайского работы Мартоса имеется в книге Реймерса, изданной в 1807 году (Reimers, «L'academie des Beaux Arts à St-Pétersbourg») [4].

114. Н. Коваленская, в книге «Мартос», на стр. 103 пишет: «Тип надгробия, спроектированного для Румянцева полюбился Томону и Мартосу: в имении Самойлово (бывш. Смоленская губ., Ельнинский уезд), где Томон строил дворец для Голицыных, есть надгробие Н. А. Голицыну, почти повторяющее памятник Румянцеву, которое приписывают обоим мастерам». Насколько данное сообщение отвечает действительности, сказать трудно. Из документов известно, что Томон работал у Алексея Андреевича Голицына совершенно в другом месте.

115. См. главу третью «Общественные и жилые сооружения», раздел «Жилые дома», в котором рассмотрены выполненные Томоном работы для Белосельского-Белозерского.

116. Более подробное описание этого памятника дал А. Писарев в статье «Собор св. апостола Андрея Первозванного (в селе Грузино)», см. «Сын отечества», 1816, № XI, стр. 164—166.

117. Курбатов В. Я. Значение исторической выставки архитектуры, журнал «Зодчий», 1911, № 45, стр. 465.

118. Письмо хранится в ЦГИА, ф. Академии Художеств, дело № 29, за 1810 год. Петров П. Н. в «Сборнике материалов для истории Академии Художеств» упоминает о нем, но не публикует его.

119. В протоколе общего собрания Академии Художеств от 1 сентября 1810 года записано:

«4. Г-н конференц-секретарь объявил, что член сей Академии его императорского величества архитектор г. Томон, до ныне носящий звание профессора перспективы, желает иметь титло профессора архитектуры; и как г. архитектор Томон многими зданиями и здесь в столице и по другим городам империи оказал свое искусство в сем художестве, то собрание единодушно присвоило ему звание профессора Архитектуры». См. «Сборник материалов для истории Академии Художеств», стр. 554.

120. Сборник материалов для истории Академии Художеств, стр. 554.

---

[1] Сборник планов и фасадов главных памятников, выстроенных в Санкт-Петербурге и в различных провинциях Российской империи Тома де Томоном. С.-Петербург, 1806.

[2] Сборник планов и фасадов..., выполненных Тома де Томоном, стр. 28.

[3] Сборник планов..., стр. 28.

[4] Реймерс, Академия Художеств в С.-Петербурге.

121. «СПБ Ведомости», 1811, № 62, 4 августа, стр. 923.

122. Формуляр о службе и достоинстве гласил:

«Фома Иванов сын Томон — 52 лет, из бывших французских дворян; крестьян не имеет. Служил в Королевско-французской и Венгерской службах, в Российскую вступил профессором 10-го класса — 1800 года, августа 8 дня. Архитектор его величества — с 1802 года, января 30 дня. С 11 декабря назначен профессором перспективы с чином 9-го класса. 26 февраля 1804 года состоял членом комиссии строения Биржи в Петербурге. Состоит дессинатором на заводах стекольном, фарфоровом и шпалерной мануфактуре. С 1-го сентября 1810 года получил звание профессора архитектуры с чином 8-го класса. С 20-го июня 1811 года зачислен майором в институт инженеров путей сообщения — занял должность профессора архитектуры и рисования. Во время своей службы в походах не бывал. Знает языки: французский и латынский, науки: математику чистую и прикладную, архитектуру, рисование, географию и пр. В деловых отпусках не бывал. Женат на Софьи Сен Леже, бездетен. Находится в комплекте, но сверх того состоит и при Академии Художеств, равно при означенных заводах и мануфактуре».

На вопрос в анкете: «К повышению достоин ли?» «Бентанкур собственноручно написал: «Достоин». Формуляр подписал: «генерал лейтенант Бентанкур». Формуляр находится в ЦГИА, фонд Особой канцелярии министра путей сообщения, формулярные списки V округа, от октября 20 дня 1811 года.

123. Житков С. М. Институт Инженеров Путей Сообщения, СПб., 1899, стр. 11.

124. «Description accompagnée des Plans, coupes et élévations des Plusieurs édifices remarquables, construits depuis le commencement de ce siècle de l'empire de Russie, sur les dessins de Thomas de Thomon...»[1] Paris. 1816.

125. Курбатов В. Я. Юбилей великой строительной эпохи, журнал «Зодчий», 1913, № 30, стр. 327.

126. «Ежегодник», 1913, выпуск 8, стр. 6. Те же причины смерти Томона указывает Баумгартен в статье «Тома де Томон» («Архитектурно-Художественный Еженедельник», 1904, № 7, стр. 81), Трубников в статье «Тома де Томон» (журнал «Старые годы», 1908, июнь — сентябрь, стр. 498—499), Грабарь («История русского искусства», т. III, стр. 502).

127. «СПБ Ведомости», 1813, № 74, стр. 9.

128. «Художественная газета», 1837, № 1, январь, стр. 11.

129. «СПБ Ведомости», 1814, № 76, стр. 785.

130. Ferdinand Christin et la Princesse Tourkestanow. Lettres écrites de Pétersbourg et de Moscou. 1813—1819[2].

«Русский архив», 1882, стр. 502.

131. «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)». М., 1948, стр. 147.

---

[1] Описание, сопровождаемое планами, разрезами и чертежами нескольких замечательных зданий, выстроенных с начала этого века в Санкт-Петербурге и в нескольких губерниях русской империи по рисункам Тома де Томона. Париж. 1816.

[2] Фердинанд Кристин и княжна Туркестанова. Письма из Петербурга в Москву.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПЕРЕЧЕНЬ ЧЕРТЕЖЕЙ И РИСУНКОВ ТОМОНА

I. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ (ЛЕНИНГРАД)

Отдел рисунков [1]

1. Отдых святого семейства на пути в Египет, подписной, размер 270 × 185. На обложке к рисунку сделана надпись на французском языке: «Repos de la Sainte famille en Egypte», 1805 год, № 9248.
2. Проект монумента Отечественной войны 1812 года, подписной, размер 460 × 590, тушь, № 9578.
3. Второй вариант проекта монумента Отечественной войны 1812 года, подписной, размер 470 × 600, тушь, акварель, № 9579.
4. Архитектурный пейзаж, выполнен серебряным карандашом, размер 172 × 115, № 22622.
5. Разрез театра, подписной, 1803 год, размер 930 × 380. Вверху надпись: «№ I Coupe sur la ligne A. B.». Тушь, заливка тушью, акварель (весь чертеж тоннирован разведенной китайской тушью), № 23433.
6. План театра, подписной, размер 300 × 465. Вверху написано: «Plan du Rez de Chaussée № I an niveau de la Place». Первоначальная дата 1803 переправлена на 1811 г. Тушь, акварель, внизу написано: «22 × 48 сажени», № 23434.
7. План театра, подписной, размер 300 × 465, вверху надпись: «Plan du premier étage du Théatre № I». Первоначальная дата 1803 переправлена на 1811 (две последние цифры «03» покрыты белилами, сверху написано II»). На правой стороне чертежа вторая подпись Томона с добавлением нового чина «майор». Тушь, акварель (весь чертеж тоннирован тушью), № 23435.
8. Генеральный план театральной площади, подписной, размер 815 × 500, вверху надпись: «La mase du Plan du Théatre». Даты нет, тушь, акварель, № 23436.
9. План театра, подписной, размер 290 × 460, вверху надпись: «Plan du Réz-de chaussée du Projet № 2». Внизу написано: «22 × 48 саж. Тушь, акварель (весь чертеж тоннирован разбавленной тушью), № 23438.
10. Фасад театра, подписной, размер 600 × 345, внизу надпись: «Façade d'un Théatre pour le Plan № 4». Дата 1803 переправлена 1811 (исправлены две последние цифры), тушь, акварель, № 23440.
11. План театра, подписной, размер 295 × 460, вверху надпись: «Projet d'un nouveau Théatre № 4». Дата 1803 переправлена на 1811. Внизу написано: «21 × 40 саж.». Тушь, акварель (весь чертеж тоннирован разведенной тушью), на полях чертежа пояснения к помещениям, № 23441.
12. Фасад театра с окружающей его колоннадой, подписной, 1803 год, внизу надпись: «3 Idées d'un Façade de Théatre». Размер 600 × 270, тушь (впереди театра 10-колонный портик коринфского ордера), № 23442.
13. Фасад театра, подписной, 1803, размер 530 × 330, внизу надпись: «Façade du Plan № 3», тушь, акварель, № 23443.

[1] Перечень дан в порядке инвентарных номеров. Размеры в миллиметрах.

14. Разрезы театра (один из них наклеен сверху), подписной, размер 800 × 360, внизу надпись: «Coupe du № 2 dans le stile Pernvien». Дата 1803 переправлена на 1811 (две последние цифры подчищены и оставлены только две первые, а внизу за рамкой чертежа вновь написано карандашом 1811), № 23444.
15. План театра, подписной, размер 280 × 460, вверху надпись: «Plan d'un nouveau Théatre № 3», даты нет, внизу написано: «20 × 48 саж.», тушь, акварель, № 23445.
16. Фасад театра, нет ни подписи, ни даты, размер 590 × 430, вверху: «№ 10», тушь, акварель, № 23449.
17. Фасад здания госпиталя для Одессы, подписной, размер 1010 × 430, тушь, акварель, № 23450.
18. План госпиталя для Одессы, подписной, размер 535 × 625, 1804 год, тушь, акварель, № 23451.
19. План основания Полтавского монумента на месте захоронения воинов, погибших в битве, подписной, размер 615 × 540, дата: «année 1811». На чертеже очень много пояснительных надписей на французском языке, тушь, акварель, № 23453.
20. Фасад Казанского собора, конкурсный проект, подписной, размер 325 × 460, внизу написано: «Façade sur Ligne A. B.», тушь, акварель, № 23454.
21. Разрез Казанского собора, подписной, размер 325 × 460, тушь, акварель, № 23455.
22. Титульный лист к чертежам Казанского собора, размер 325 × 400. На нем по-французски написано: «Projet d'une Cathédrale pour la Place de Cazan Fait par ordre de S. M. I. Paul Premier», 1800 год, тушь, № 23456.
23. «Façade d'une Eglise Projetée pour le Cimetière de Wolkoff», подписи и даты нет, размер 580 × 440, вверху: «№ 15», тушь акварель, № 23457.
24. Разрез церкви на Волковом кладбище, подписи и даты нет, размер 580 × 440, тушь, акварель, № 23458.
25. Фасад купального павильона, подписной, размер 395 × 170, 1795 год, тушь, акварель, № 23462.
26. Павильон в английском саду, подписной. «à Vienne 1795», размер 295 × 430, вверху «№ 17» (чертеж изображен на ярком желто-зеленом антураже), тушь, акварель, № 23463.
27. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 290 × 430, вверху «№ 18», тушь, акварель, № 23464.
28. План дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 340 × 460, вверху «№ 18», тушь, акварель, № 23465.
29. Второй этаж дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 345 × 440, вверху «№ 18», тушь, акварель, № 23466.
30. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 290 × 430, вверху «№ 19», тушь, акварель, № 23467.
31. Разрез купального павильона, подписной, 1795 год, размер 395 × 170, тушь, акварель, № 23468.
32. Планы первого и второго этажей дома для губернского города, подписной — дата: «année 1806», размер 325 × 430, вверху «№ 19», тушь, акварель, № 23469.
33. Планы первого и второго этажей дома для губернского города, подписной размер 335 × 430, вверху «№ 20», тушь, акварель, № 23470.
34. Фасад двухэтажного дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 340, вверху «№ 21», тушь, акварель № 23471.
35. Планы дома для губернского города, подписные, 1806 год, размер 430 × 340, вверху «№ 21», тушь, акварель, № 23472.
36. Фасад «общественной школы», подписной, 1795 год, размер 410 × 155, тушь, акварель, № 23473.
37. План «общественной школы», без подписи и даты, размер 250 × 330, вверху «№ 22», тушь, акварель, № 23474.
38. Фасад кузницы для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 285, вверху «№ 23», тушь, акварель, № 23475.
39. План дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 330, тушь, акварель, № 23476.
40. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 285, вверху «№ 24», тушь, акварель, № 23477.
41. План дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 285 × 430, вверху «№ 24», тушь, акварель, № 23478.
42. План дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 285 × 430, вверху «№ 24», тушь, акварель, № 23479.
43. План «русских парных бань», без подписи и даты, размер 300 × 400, вверху «№ 25». Вверху надпись: «Projet de Bains... de 22 sag. sur 15», тушь, акварель, № 23480.
44. Фасад и план первого этажа загородного особняка, без подписи и даты, размер 320 × 475, вверху «№ 26», тушь, № 23481.
45. Планы подвального и второго этажей загородного особняка, без подписи и даты, вверху «№ 26», тушь, акварель, размер 330 × 480, № 23482.
46. Фасад дома для губернского города, подписной, 1807 год, размер 430 × 285, вверху «№ 27», тушь, акварель, № 23483.
47. Планы дома для губернского города, подписные, 1807 год, размер 430 × 330, вверху «№ 28», тушь, акварель, № 23484.
48. Фасад дома для губернского города, подписной 1807 год, размер 430 × 280, вверху «№ 28», тушь, акварель, № 23485.
49. Планы дома для губернского города, подписные, 1807 год, размер 430 × 330, вверху «№ 28», тушь, акварель, № 23486.

50. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 285, вверху «№ 29», тушь, акварель, № 23487.
51. Планы дома для губернского города, подписные 1806 год, размер 430 × 330, вверху «№ 29», тушь, акварель, № 23488.
52. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 285, вверху «№ 30», тушь, акварель, № 23489.
53. План дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 330, вверху «№ 30», тушь, акварель, № 23490.
54. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 280, вверху «№ 31», тушь, акварель, № 23492.
55. Планы дома для губернского города, подписные, 1806 год, размер 430 × 330, вверху «№ 31», тушь, акварель, № 23493.
56. Фасад дома для губернского города, подписной, 1807 год, размер 430 × 285, вверху «№ 32», тушь, акварель, № 23494.
57. Планы дома для губернского города, подписные, 1807 год, размер 430 × 330, вверху «№ 32», тушь, акварель, № 23495.
58. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 280, вверху «№ 33», тушь, акварель, № 23496.
59. Планы дома для губернского города, подписные, 1806 год, размер 430 × 330, вверху «№ 33», тушь, акварель, № 23497.
60. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 430 × 285, вверху «№ 34», тушь, акварель, № 23498.
61. Планы дома для губернского города, подписные, 1806 год, размер 430 × 335, вверху «№ 34», тушь, акварель, № 23499.
62. Чертеж фонтана, подписной, 1807 год, размер 470 × 365, вверху «№ 37», внизу надпись: «Projet d'une Fontaine pour Pultawa», тушь, акварель, № 23502
63. Фасад биржи, вариант 1801 год, подписной, размер 410 × 300, тушь, акварель, № 23503.
64. План биржи первого варианта, подписной, 1801 год, размер 300 × 430, вверху «№ 38», тушь, акварель, № 23504.
65. Продольный разрез голубой гостиной, подписной, даты нет, размер 620 × 355, вверху «№ 39», на чертеже надпись: «Coupe sur la ligne C. D.», тушь, акварель, № 23505.
66. Разрез голубой гостиной, подписной, даты нет, размер 500 × 350, вверху «№ 39», на чертеже надпись: «Coupe sur la ligne A. B.», тушь, акварель, № 23506.
67. Монумент в виде колонны, без подписи и даты, размер 340 × 860, рисунок пером, № 23507.
68. Пьедестал монумента в виде колонны, без подписи и даты, размер 363 × 430, рисунок пером, 23508.
69. Проект ворот для Москвы, подписной, 1800 год, размер 950 × 520, вверху «№ 2», тушь, акварель, № 23509.
70. План триумфальных ворот для Москвы, подписной, 1800 год, размер 600 × 980, вверху «№ 2», тушь, акварель, № 23510.
71. Проект триумфальных ворот для Москвы, подписной, даты нет, размер 495 × 800, вверху «№ 2», на аттике написано: «Лета царствования Павла I», тушь, акварель, № 23511.
72. Разрез триумфальных ворот для Москвы, подписной, даты нет, размер 495 × 800, вверху «№ 2»; тушь, акварель, № 23512.
73. План триумфальных ворот для города Москвы, подписной, 1800 года, размер 590 × 950, вверху «№ 2», тушь, акварель, № 23513.
74. Фасад театра, без подписи и даты, размер 635 × × 980, вверху «№ 3», на тимпане фронтона написано: «Аполлону и музам Мельпомене, Талии и Терпсихоре», тушь, акварель, № 23514.
75. План второго этажа театра, без подписи и даты, размер 605 × 1000, вверху «№ 3», тушь, акварель, № 23515.
76. План первого этажа театра, без подписи и даты, размер 615 × 1000, вверху «№ 3», тушь, акварель, № 23516.
77. Разрез театра, без подписи и даты, размер 670 × × 1320, вверху «№ 3», тушь, акварель, № 23517.
78. Вырванное с корнями дерево, лежащее на камнях, рисунок сангиной, без подписи и даты, размер 470 × 380, № 26017.
79. Карандашный набросок перспективы города, подписной, размер 200 × 330, вверху надпись: «Vue prise du Jardin Rospine en 1813», № 27429.
80. Пантеон в Риме, большая акварель, подписная, Рим, 1790 год, размер 770 × 530, № 40487.

II. МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР (МОСКВА)

81. Фонтан на Царскосельской дороге, подписной, 1809 год, размер 430 × 320, вверху «№ 1», тушь, акварель, № р. I. 2688.
82. Фонтан на Царскосельской дороге, подписной, 1809 год, размер 290 × 200, тушь, акварель, № р. I. 2689.
83. Фонтан на Царскосельской дороге, подписной, 1809 год, размер 330 × 350, внизу написано «9800 рублей», тушь, № р. I. 1724.
84. Садовая галерея (проект), подписной, без даты, размер 460 × 975, тушь, акварель, № р. I. 534.
85. Шесть вариантов колонн обелисков, без подписи и даты, размер 350 × 560, тушь, № р. I. 2692.
86. Колонна в честь побед 1812 года (неосуществленный проект), подписной, размер 115 × 215, к чер-

тежу даны пояснения на французском языке, тушь, № р. I. 865.

87. Надгробие гр. Румянцеву-Задунайскому для Киево-Печерской Лавры, без подписи и даты, размер 340 × 250, тушь, акварель, № р. I. 2687.

88. Генеральный план Биржи в Петербурге, подписной, 1809 год, размер 460 × 530, тушь, акварель, № р. I. 1672.

89. Фонтан на Царскосельской дороге, подписной, 1809 год, размер 220 × 305, тушь, № р. I. 1690.

90. Проект мавзолея Павлу I в Павловске, подписной, без даты, размер 400 × 257, тушь, акварель (из собрания арх. Г. И. Котова), № р. I. 2691.

91. Мавзолей с четырехколонным портиком сбоку, без подписи и даты, размер 250 × 190, тушь, рисунок выполнен пером, № р. I. 4760.

92. План фонтана со сфинксами около Пулковой горы, без подписи и даты, рабочий проект, размер 475 × × 415, тушь, акварель (чертеж тонирован сепией), № р. I. 1723.

93. Разрез фонтана со сфинксами около Пулковой горы, без подписи и даты, рабочий чертеж, размер 475 × 415, тушь, акварель, № р. I. 1726.

94. План фонтана, подписной, размер 315 × 380, тушь, акварель, № р. I. 1725.

95. Разрез фонтана со сфинксами, без подписи и даты, размер 475 × 415, тушь, акварель, № р. I. 1725.

96. План церкви, подписной, без даты, размер 375 × × 490 (чертеж тонирован разведенной китайской тушью), тушь, акварель, № р. I. 1722.

97. Рисунок фриза с фигурами, без подписи и даты, размер 320 × 225, тушь, № р. IV. 896.

98. Проект фонтана, подписной, 1809 год, размер 220 × 310, внизу чертежа написано: «route en Granite pour la somme de 7200», вверху «№ 2» Вверху надпись: «Утверждаю июня 2 дня 1809 — Румянцев», № р. I. 2691.

99. Архитектурный пейзаж, рисунок в кругу, d = 215, без подписи и даты, тушь, акварель, № р. I. 5500.

100. Группа женщин в римском одеянии под портиком храма, рисунок пером с подкраской сепией. Стоят инициалы: «Т. Т.», размер 380 × 250, № р. IV. 941.

101. Группа женщин в римских одеждах около храма, рисунок пером с подкраской сепией, без подписи и даты, размер 380 × 250, № р. IV. 942.

102. Проект фонтана, подписной, размер 300 × 220, вверху «№ 4», внизу написано: «Letout en Granit pour la somme de 7960». Вверху надпись: «Утверждаю июня 2 дня 1809 г. Румянцев», тушь, № р. I. 2690.

103. Фонтан с фигурами, акварель, стоят инициалы и дата: «Т. Т... 1805», размер 285 × 220, № р. I. 6334.

104. Руины, рисунок сангиной в овале, без подписи и даты, размер 240 × 180, № р. I. 5499.

105. «Дафна, преследуемая Аполлоном, превращается в лавровое дерево», офорт подписной, размер 300 × × 230, № р. III. 2498.

106. Архитектурный мотив, рисунок сангиной, без подписи и даты, размер 290 × 185, № р. I. 5236.

107. Архитектурный пейзаж, рисунок в овале, без подписи и даты, размер 75 × 95, тушь, № р. IV. 895.

108. Архитектурный мотив, рисунок пером в кругу, без подписи и даты, d = 175, № р. I. 5246.

109. Надгробие с двумя фигурами около него, подписное, 1811 г., размер 220 × 140, тушь, № р. IV. 940.

III. МУЗЕЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР (ЛЕНИНГРАД)

110. Генеральный план Биржи с пояснительными подписями, подписной, 1805 год, размер 440 × 475, тушь, акварель, № 193.

111. Генеральный план биржевой стрелки Васильевского острова, на котором нанесены Биржи Кваренги и Томона. Чертеж на 9 склеенных листах (1400 × × 4030), тушь, акварель, № 194.

112. Генеральный план биржевой стрелки с показанием расположения на нем биржевых зданий Кваренги и Томона (с пояснительными надписями на французском языке). На чертеже имеются карандашные поправки, размер 500 × 435, тушь, акварель, № 195.

113. Генеральный план биржевой стрелки, подписной, 1804 год. На четырех склеенных листах, тушь, акварель, № 197.

114. Планы подвального и первого этажей Биржи (по половине), подписные, 1805 год, на двух склеенных листах, тушь, № 197.

115. Боковой фасад Биржи, подписной. Чертеж на двух склеенных листах (591 × 1448), тушь, № 198.

116. Фрагмент бокового фасада Биржи, подписной, 1804 год, чертеж на двух склеенных листах (591×1448) тушь, № 199.

117. Чертеж ростральной биржевой колонны, подписной, 1804 год, размер 516 × 477 (на чертеже даны два плана и разрез), тушь, № 200.

118. План первого этажа театра, подписной, 1803 год, на чертеже имеются пояснительные надписи, размер 300 × 460, тушь, акварель, № 202.

119. Планы первого и подвального этажей (по половине), без подписи и даты, размер 300 × 460, тушь, № 203.

120. Фасад театра, подписной, дата 1803 переправлена на 1811, размер 290 × 450. На фронтоне имеется надпись: «Театр трагический, комический и лирический», тушь, акварель, № 204.

121. Фасад театра, без подписи и даты, размер 290 × × 450, тушь, акварель, № 205.

122. Продольный разрез театра, без подписи и даты, размер 300 × 450, тушь, акварель, № 206.

123. Проект церкви на Волковом кладбище, подписной, без даты, размер 300 × 450, тушь, акварель, № 207.

124. Проект колокольни с оградой для Волкова кладбища, подписной, 1809 год, размер 240 × 460, тушь, акварель, № 208.

125. Фасад дома для губернского города, подписной, 1806 год, размер 330 × 430, тушь, акварель, № 209.

126. Проект фонтана по дороге в Царское Село, без подписи, 1811 год, размер 340 × 460, тушь, акварель, № 210.

127. Павильон в Летнем саду (план), подписной, размер 621 × 454, тушь, акварель, № 211.

128. Фасад павильона в Летнем саду, подписной, без даты, размер 346 × 495, тушь, акварель, № 212.

129. Архитектурный пейзаж, подписной, 1807 год, рисунок на розоватой бумаге, размер 240 × 365, итальянский карандаш, мелок, № 215.

(В собрании Государственного Эрмитажа имеются также альбомы рисунков и проектов, см. раздел VII).

IV. ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ (МОСКВА)

130. Руины классических сооружений, рисунок карандашом, подписной, 1794 год, размер 245 × 192, № 9730.

131. Внутренний вид римского храма, акварель, без подписи и даты, изображение в кругу, d = 100, № 6338.

132. Пейзаж с фигурами, рисунок сангиной, без подписи и даты, размер 235 × 185, № 6337.

133. Руины с пейзажем, набросок тушью, без подписи и даты, изображение в кругу, d = 85, № 9845.

V. МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА (МОСКВА)

Гравюрный кабинет

134. Проект фонтана, вариант «№ 4», подписной, 1809 год, размер 400 × 320, тушь, № 2023/31.

135. Проект фонтана, вариант «№ 5», подписной, 1809 год, размер 400 × 320, тушь, № 2024/31.

136. Проект фонтана, вариант «№ 6», подписной, 1809 год, размер 400 × 323, тушь, № 2025/32.

137. Скульптурная группа для главного зала Биржи, подписная, без даты, размер 207 × 304, тушь, № 2035/41.

138. Архитектурный пейзаж, рисунок сангиной, без подписи и даты, размер d = 91, № 2040/46.

139. Архитектурный мотив, рисунок пером в кругу, без подписи и даты, d = 91, тушь, № 2039/45.

140. «Вид лунного моря», акватинта, подписана: «Thomas de Thomon inv. pinx. sculps. aqua forti», размер 450 × 600, шкаф № 28, полка № 7.

VI. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ (МОСКВА)

а) Отдел архитектурной графики

141. Проект дома барона Строгонова, подписной, 1803 год, размер 350 × 460, тушь, № Р — 2591.

142. Проект фонтана, подписной, 1809 год, размер 330 × 450, на чертеже имеется пояснительная надпись на французском языке.

б) Отдел бытовой иллюстрации

143—152. Рисунки Томона в альбоме, находившемся в собрании Дашковой, шифр И УП Б.

VII. ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА (ЛЕНИНГРАД)

Отдел рисунков и эстампов

153. Фасад Биржи. Около Биржи живописно разбросаны парусные корабли и все оживлено большими группами людей. Вариант 1803 года, подписной, размер 920 × 385, акварель. На чертеже имеются два масштаба.

154. Общий вид стрелки Васильевского острова с Биржей Томона, гравюра, находится в коллекции Синягина, портфель № 8, № 27.

VIII. ПАВЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ-МУЗЕЙ

155. Проект триумфальных ворот, подписной, размер 970 × 510. На аттике написано: «Царствование Александра I в седьмое лето». Тушь, акварель. Чертеж наклеен на полотно, натянутое на подрамник, и сверху покрыт лаком.

156. Проект триумфальных ворот, подписной, размер 970 × 510, тушь, акварель. Чертеж наклеен на полотно, натянутое на подрамник, и сверху покрыт лаком.

157. Проект триумфальных ворот, без подписи, размер 970 × 510, тушь, акварель. Чертеж наклеен на полотно, натянутое на подрамник, и сверху покрыт лаком.

158. Римская арка Августа — перспективный рисунок, размер 970 × 510, тушь, акварель. Рисунок наклеен на полотно, натянутое на подрамник, и сверху покрыт лаком.

159. Проект фонтана со сфинксами, подписной, размер 360 × 240, тушь.

160. Проект купального павильона, подписной, размер 400 × 290, тушь, акварель.

161. Боковой фасад мавзолея «Супругу-Благодетелю» в Павловском парке, без подписи и даты, размер 430 × 320, тушь.

162. Рисунок скульптурной композиции для тимпана цилиндрического свода задней стены мавзолея, подписной, размер 400 × 295, тушь.

163. Рисунок скульптурной композиции для типмана цилиндрического свода передней стены мавзолея, подписной, размер 400 × 295, тушь.

164. Внутренний карниз мавзолея, рабочий чертеж, подписной, размер 700 × 450, тушь.

165. Решетчатая дверь мавзолея «Супругу-Благодетелю», рабочий чертеж, без подписи и даты, размер 410 × 305, тушь.
166. Фасад мавзолея «Супругу-Благодетелю», рабочий чертеж, подписной, размер 430 × 315, тушь. На чертеже надпись об утверждении.
167. Боковой фасад мавзолея «Супругу-Благодетелю» с пилястрами, подписной, размер 460 × 370, тушь.

IX. БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИНЖЕНЕРОВ ПУТЕЙ СООБЩЕНИЯ (ЛЕНИНГРАД)

168. План Биржи, подписной, 1803 год, размер 550 × × 680, вверху «№ 3», тушь, акварель.
169. План Биржи, подписной, июнь 1803 года, размер 500 × 640, вверху «№ 4», тушь, акварель.
170. План Биржи, подписной, февраль 1804 года, размер 550 × 680, вверху «№ 5».
171. План Биржи, подписной, 1803 год, размер 552 × × 680, вверху в левом углу написано: «4-й проект», в правом углу «№ 5». На чертеже старый масштаб стерт, а вместо него нанесен новый — красной тушью. Тушь, акварель. На чертеже имеется утверждение с датой «4-го февраля 1804 года».
172. Продольный разрез Биржи, подписной, размер 500 × 640, вверху написано: «4-й проект». Вверху надпись: «Государь император сей рисунок утвердить соизволил. Граф Николай Румянцев, февраля 26-го дня 1804 года». Тушь, акварель.
173. Продольный разрез Биржи (второй вариант), подписной, 1803 год, размер 510 × 650, вверху также написано «4-й проект».
174. Проект портовых складов для города Одессы, подписной, 1812 год, размер 430 × 310, тушь.

X. МУЗЕЙ ИСТОРИИ И РЕКОНСТРУКЦИИ ЛЕНИНГРАДА

175. Проект холодных бань в Зимнем дворце, подписной, июнь 1806 года, размер 1200 × 880, тушь, акварель.
176. Проект консоли для кабинета Александра I, подписной, размер 550 × 310, тушь.
177. Фасад Биржи, подписной, размер 430 × 330, тушь.
178. Сирена на берегу моря, рисунок пером, без подписи, d = 65, № 6357.
179. Горный пейзаж, рисунок тушью и акварелью, подписной, размер 94 × 74, № 6353.
180. Горный пейзаж с башнями, рисунок тушью и акварелью, подписной, размер 94 × 74, № 6354.
181. Фасад дома «для купцов», подписной, размер 430 × 320, тушь, акварель.
182. Фасад «серных бань для города Эйзенштадта», подписной, 1795 год, размер 540 × 360, тушь; акварель.

XI. ОДЕССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА

183. Проект фонтана, подписной, размер 430 × 320, тушь № 98.
184. Проект собора, без подписи и даты, размер 550 × 400, тушь, № 710.
185. Фасад Одесского театра, подписной, 1807 год, размер 510 × 390, тушь, акварель.
186. Госпиталь в Одессе на Херсонской улице, подписной, 1807 год, размер 550 × 400, тушь, акварель.

XII. МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ИМЕНИ БАХРУШИНА

187. Эскиз театральной декорации, без подписи и даты, размер 430 × 330, тушь.
188. Интерьер высокого подземелья, рисунок в кругу, без подписи и даты, d = 120, тушь, акварель.
189. Две человеческие фигуры на фоне развалин, рисунок в кругу, без надписи и даты, размер d = 98, акварель.

XIII. АЛЬБОМЫ РИСУНКОВ И ОФОРТОВ ТОМОНА

а) Библиотека Московского Архитектурного Института

190—326. Альбом, содержащий 136 рисунков и набросков, выполненных карандашом, кистью и пером.

б) Государственный Эрмитаж

326—478. Три тетрадки-альбома, озаглавленные «Souvenir d'Italie»: 1-й альбом, рисунки с № 12335 по 12370, 2-й альбом, рисунки с № 12371 по 12397, 3-й альбом, рисунки с № 12398 по 12424. Рисунки выполнены пером, размер 370 × 260.

в) Государственная библиотека СССР имени Ленина

(Отдел редких книг)

479—548. Две тетрадки-альбома, относящиеся к сюите «Souvenir d'Italie». 1-й альбом, рисунки № 1—36, 2-й альбом, рисунки № 36—70. Размер рисунков 370 × 260 (выполнены пером).

г) Собрание Г. Д. Ощепкова

1) Альбом подлинных томоновских гравюр: «Vues originales d'Italie, dessinées d'après Nature, et gravées à l'Eau — forte; par monsieur Thomas de Thomon». На гравюрах сделаны посвятительные надписи различным высокопоставленным лицам.
549. «Вид руин города Нерона» («Vue des ruines de la ville de Néron»).

550. «Гора Альбинос — на вершине этой горы был знаменитый храм Юпитера» «Mons — Albanus, c'est au Sommet de cette montagne qu'etoit le fameux temple de Jupiter Latial».

551. «Вид части древнего Рима с острова Эскулапа» «Vue d'une partie de Rome ancienne, prise de l'Ile d'Esculape».

552. «Озеро Неми со стороны Джансано, расположенное в шести лье от Рима» «Lac de Nemi à coté de Gensano, situé à six lieues de Rome».

553. «Остатки части знаменитого города Афин, откуда виден храм Тезея». Reste d'une partie de la Fameuse ville d'Athenes d'ou l'on voit le temple de Thesée».

554. «Проспект базилики св. Георгия». «Prospectus Basilica S. Gregori».
Размер гравюр 330 × 280.

2) Книга «Recueil de monumens d'architecture de mr. Thomas de Thomon» с автографом Томона. В этой уникальной книге выполнены офортные оттиски выстроенных им архитектурных сооружений и затем покрашены Томоном акварелью от руки.

555. Фасад Большого Императорского театра в С.-Петербурге. Façade du Grand Théâtre Imperial de St. Pétersbourg.

556. План 1-го этажа Большого театра в С.-Петербурге. «Plan du 1-er Etage du Grand Théâtre de St. Pétersbourg».

557. Разрез Большого Императорского театра в С.-Петербурге. Coupe du Grand Théâtre Imperial de St. Pétersbourg».

558. Фасад Биржи в С.-Петербурге, стоящей около Большой Невы. Façade de la Bourse de St. Pétersbourg du côté de la Grande Neva.

559. Разрез Биржи. Coupe de la Bourse.

560. Генеральный план Биржи. Plan général de la Bourse.

561. План биржи. Plan de la Bourse.

562. Триумфальная колонна, воздвигнутая в Полтаве. Colonne Triomphale érigée à Pultawa.

563. Фасад Одесского театра. Façade du théâtre d'Odéssa.

564. План Одесского театра. Plan du théâtre d'Odéssa.

565. Разрез Одесского театра. Coupe du théâtre d'Odéssa.

566. Императорские склады Сального Буяна. Magasin Impérial de Suifs.

567. Погребальный храм в Павловске. Temple Funéraire à Pawlowsky.

568. Разрез, план храма. Coupe plan Temple.

Чертежи, с которых были выполнены офортные доски для этой книги, находятся в собрании Государственного Эрмитажа, в двух папках. Размер чертежей 140 × 210.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА

размеров здания Биржи (в осях наружных колоннад) по различным вариантам, выполненным Томоном (м)

Условный номер варианта	Наименование варианта	Длина (м)	Ширина (м)	Примечания
	Вариант 1801 года			
I	Чертеж в собрании Государственного Эрмитажа; на чертеже имеются два масштаба:			Колоннады не доходят до углов здания. На длинной стороне 16 колонн, на короткой—10.
	1) Сажень — первый масштаб	101,2	78,8	
	2) Второй — наиболее подходящий	75,0	58,0	
	Вариант 1803 года			
II	Чертеж в собрании Музея Ленинграда (16 колонн по длинной стороне и 10 колонн по короткой)	96,9	58,4	Нанесены габариты Биржи Кваренги с показанием закругленных частей.
III	Чертеж в библиотеке Ленинградского Института Инженеров Путей Сообщения (ЛИИПС) (16 колонн по длинной стороне и 10 колонн по короткой)	106,8	62,4	Частично использована Биржа Кваренги. В углах запроектированы полукруглые лестницы.
		(при уменьшении на 1/9) 92,4	55,5	
	Вариант 1803 года			
IV	Чертеж в библиотеке ЛИИПС (16 колонн по длинной стороне и 10 колонн по короткой)	88,4	53,7	Лестницы перенесены из углов в середину длинной стороны.
	Вариант 1803 года			
V	Чертеж в библиотеке ЛИИПС (14 колонн по длинной стороне и 10 колонн по короткой)			Утвержден 26 февраля 1804 года. При утверждении масштаб уменьшен на одну девятую.
	1) Первоначальный масштаб (по следам проколов на оригинале)	87,3	60,3	
	2) Утвержденный масштаб (вновь нанесенный красной тушью)	77,3	53,3	
	Вариант 1804 года			
VI	Чертеж в библиотеке ЛИИПС (14 колонн по длинной стороне и 10 по короткой)	76,7	53,3	Лестницы расположены в середине длинных сторон.
	Рабочие чертежи Биржи находятся в Музее Академии Художеств СССР	79,0	54,3	План подписан Томоном 8 февраля 1805 года.
	В книге Томона «Сборник планов и фасадов», 1806.			Офорт, раскрашенный акварелью от руки.
	1) Чертеж плана Биржи	83,1	57,5	
	2) В пояснительном тексте даны размеры Биржи	78,8	57,5	
	Размеры здания Биржи в натуре (по обмеру, произведенному мной в 1938—1940 годы)	79,2	54,3	В натуре выполнено 14 колонн по длинной стороне и 10 колонн по короткой.

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

* * *

Редактор М. И. Подляшук
Техническая редакция И. А. Стрелецкого
Корректор Т. В. Леонова

* * *

Подписано к печати 17/XII 1949. А. 1364.
Бумага 60 × 92$^1/_8$. Печ. л. 21 + 1 вкл. Уч.-изд. л. 19.
Заказ № 1124. Изд. № 670. Тираж 5000 экз.
Цена 20 руб.

* * *

Типография Издательства
Академии Архитектуры СССР
Москва. Пушкинская ул., 24.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
65	Подпись под рисунком	57а. Госпиталь в Одессе. Проект плана	59. Портовые „Склады для товаров" Первый вариант
67	Подпись под рисунком	59. Портовые „Склады для товаров". Первый вариант	57а. Госпиталь в Одессе. Проект плана.
112	24 снизу	подчеркивают простые, не выразительные	подчеркивают простые, но выразительные...

ДВАДЦАТЬ РУБЛЕЙ